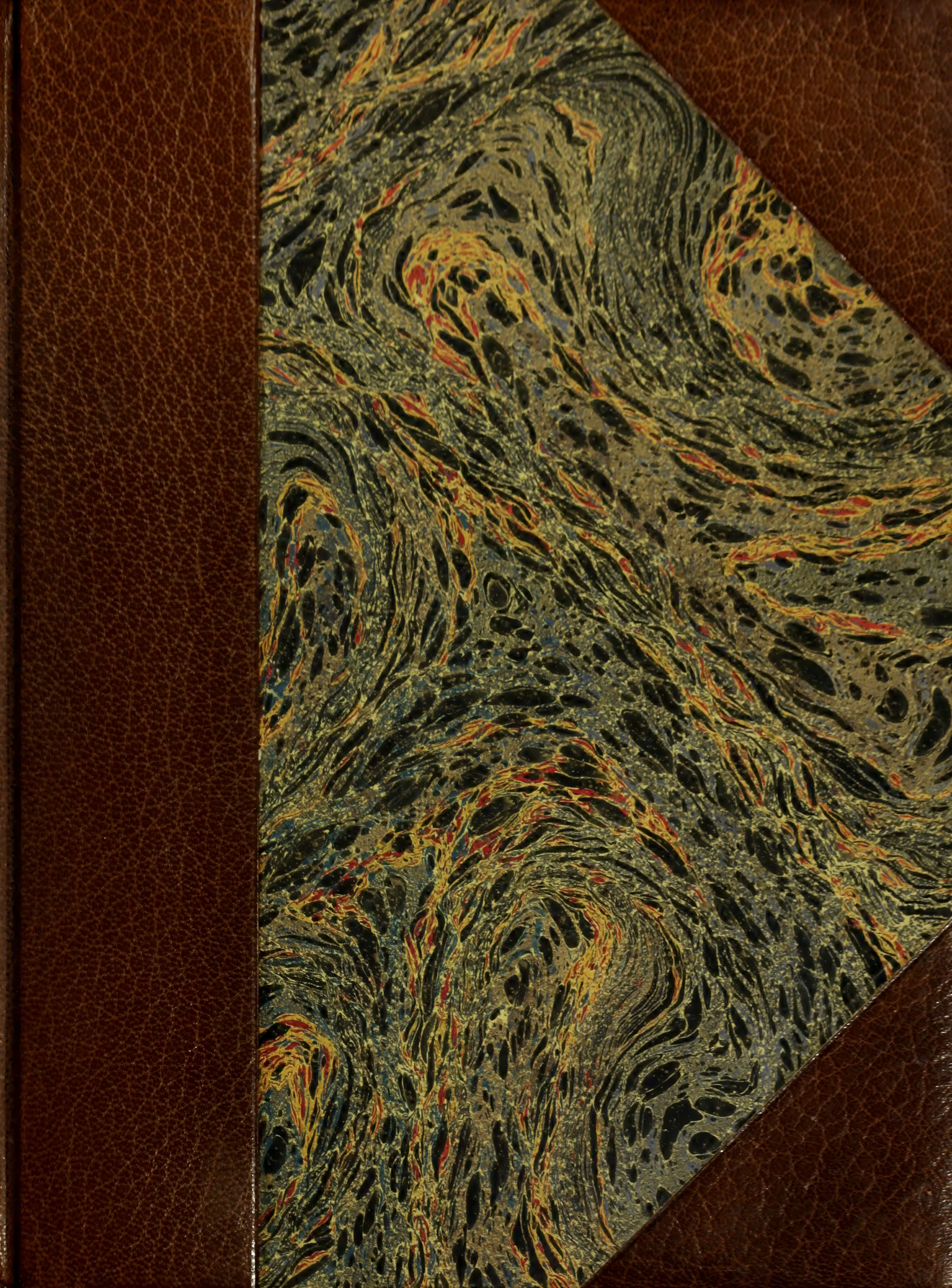
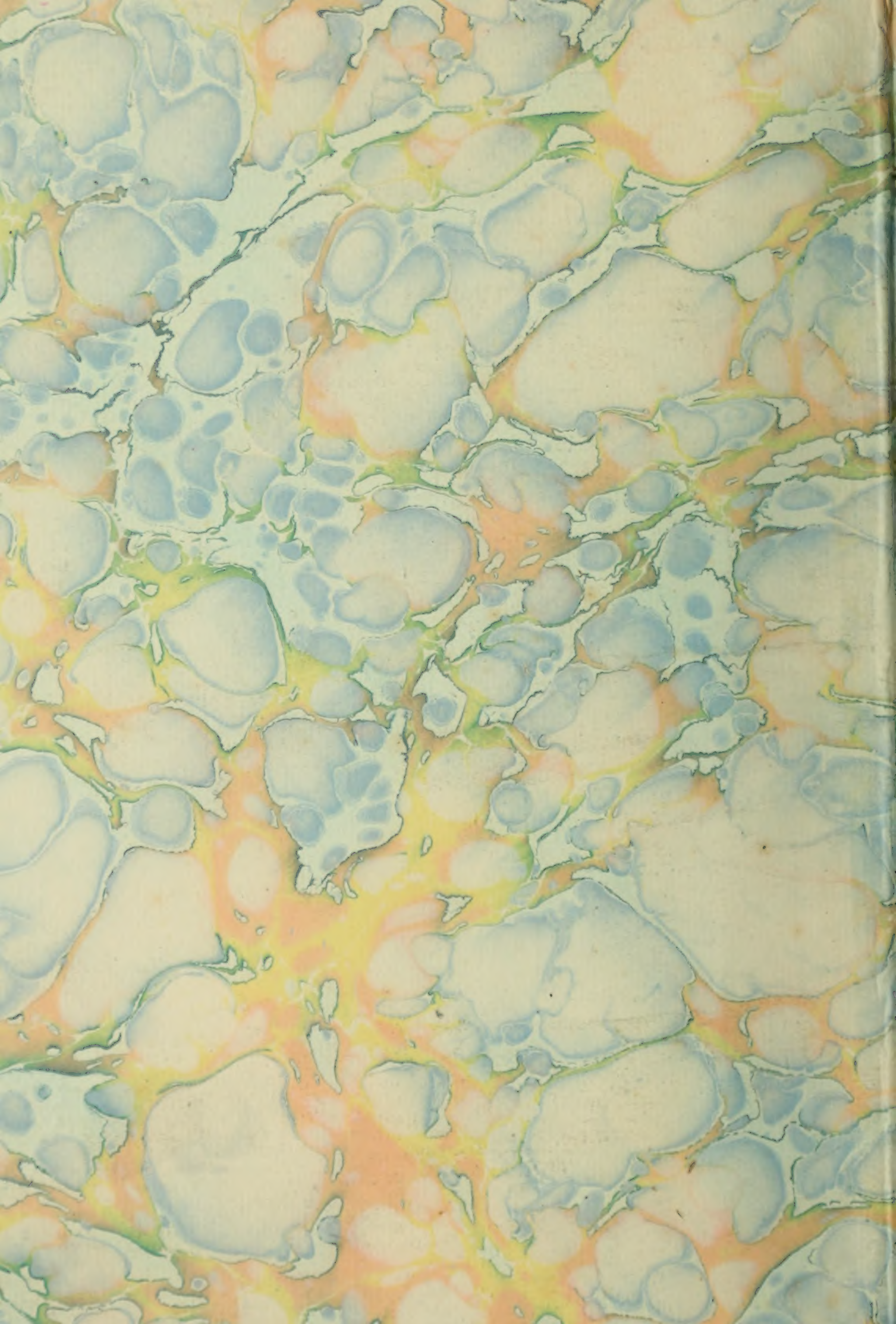
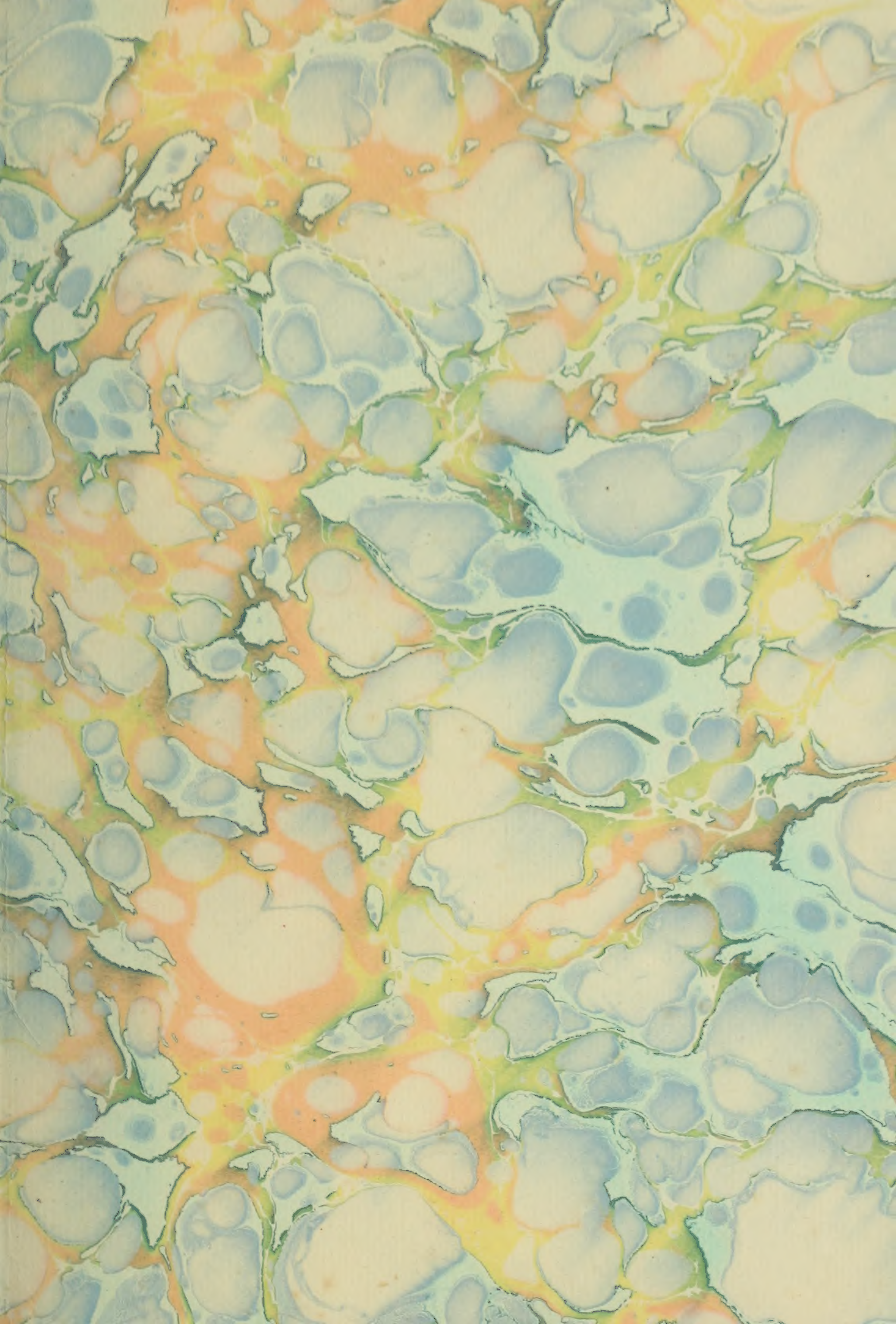








LES MVSEES D'EVROPE PAR

GVSTAVE GEFFROY



FLORENCE

OR SAN MICHELE LE PALAIS RICCARDI
LA CHAPELLE DES MEDICIS
LE BARGELLO L'ACADEMIE
LE PALAIS PITTI

EDITIONS NILSSON PARIS

LES MUSÉES D'EUROPE

FLORENCE

DU MÊME AUTEUR

ÉDITIONS NILSSON

La collection illustrée des *Musées d'Europe*, de Gustave Geffroy, comprend les quatorze volumes suivants :

LE LOUVRE. — La Peinture française.
LE LOUVRE. — La Peinture étrangère.
LA SCULPTURE AU LOUVRE.
LE PALAIS DU LOUVRE (Mobilier et objets).
VERSAILLES.
LA NATIONAL GALLERY
LA HOLLANDE.
LA BELGIQUE.
MADRID.
BERLIN.
FLORENCE. — I. La Ville. Les Églises. Les Monuments. Les Fresques. La Galerie des Offices.
FLORENCE. — II. Or San Michele. Le Palais Riccardi. La Chapelle des Médicis. Le Bargello. L'Académie. Le Palais Pitti.
ROME. — I. Le Vatican. La Chapelle Sixtine. Michel-Ange.
LES GOBELINS.

CHEZ FASQUELLE

Notes d'un Journaliste (Vie, Littérature, Théâtre) . . . . 1 vol.
Le Cœur et l'Esprit (Nouvelles). . . . . 1 vol.
L'Enfermé (avec le masque de Blanqui, gravé à l'eau-forte par Bracquemond). . . . . 1 vol.
Pays d'Ouest (Nouvelles). . . . . 1 vol.
L'Apprentie (Roman). . . . . 1 vol.
Hermine Gilquin (Roman). . . . . 1 vol.
L'Idylle de Marie Biré (Roman). . . . . 1 vol.
L'Apprentie (Drame historique en 4 actes et 10 tableaux). . 1 vol.
Cécile Pommier (Roman). . . . . 2 vol.
La Comédie bourgeoise (Nouvelles). . . . . 1 vol.

CHEZ DIFFÉRENTS ÉDITEURS

Les Chefs d'œuvre de Versailles. Nombreuses illustrations (Éditions Nilsson) . . . . 1 vol.
Les Industries artistiques françaises et étrangères à l'Exposition de 1900. Nombreuses illustrations (chez E. Lévy). . 1 vol.
L'Œuvre de Carrière. Nombreuses illustrations (chez Masson et Piazza). 1 vol.
La Cité et l'Ile Saint-Louis. Dessins et bois d'Auguste Lepère (chez Ollendorf). . . . . 1 vol.
Belleville. Dessins et bois de Sunyer (chez Ollendorf). . . . 1 vol.
Rubens. 24 illustrations (chez Laurens). . . . . 1 vol.
Yvette Guilbert. Étude sociale du café-concert. Lithographies de H. de Toulouse-Lautrec (chez Marty). . . *épuisé.* 1 vol.
La Bretagne. In-4° illustré (chez Hachette). . . *épuisé.* 1 vol.
La Vie artistique. Huit séries ornées de pointes sèches et de lithographies de Carrière, Rodin, Renoir, Raffaëlli, Pissarro, Fantin-Latour, Vierge, Willette (chez Floury). . 8 vol.

CHEZ CRÈS ET Cie

Constantin Guys. L'historien du Second Empire, 36 illustrations hors texte en noir et en couleurs. . . . . 1 vol.
Claude Monet. Sa vie, son temps, son œuvre, 51 illustrations hors texte et noir et en couleurs. . . . . 1 vol.
Nouveaux Contes du Pays d'Ouest. Frontispice de Louis Legrand, couverture illustrée de Malo-Renault. . . . . . 1 vol.
Notre temps. — I. *Scènes d'histoire.* Frontispice de Daumier. 1 vol.
Notre temps. — II. *Souvenirs des années de la guerre.* Frontispice de Louis Anquetin. . . . . 1 vol.
L'Apprentie, avec une eau-forte et des illustrations de Bernard Naudin (Collection des "Maitres du Livre"). . 1 vol.
Clemenceau, texte français et anglais, illustrations de Rodin, Manet, Raffaëlli, Evenopoel. . . . . 1 vol.

CHEZ LAROUSSE

La France héroïque et ses alliés, en collaboration avec Léopold Lacour et Louis Lumet, in-4° illustrés. . . . . 2 vol.
Georges Clemenceau, avec des illustrations, petit in 4°. . . 1 vol.



Photo Alinari

MICHEL-ANGE DAVID

GUSTAVE GEFFROY

DE L'ACADÉMIE GONCOURT

LES MUSÉES D'EUROPE

FLORENCE

II. — OR SAN MICHELE. — LE CARMINE. — LE PALAIS RICCARDI. — L'ANNUNZIATA. — SANTA TRINITA. — SAN LORENZO. — LE BARGELLO. — GALERIE DE L'ACADÉMIE. — LE PALAIS PITTI. — LE JARDIN BOBOLI

12 ILLUSTRATIONS HORS TEXTE ET 18 ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

COUVERTURE DE LÉON JAUSSELY



Photo Alinari.

EDITIONS NILSSON

8, RUE HALÉVY, 8

PARIS



Phot. Alinari.

Palais Pitti.

INTRODUCTION

Ce second volume achève, comme il peut l'achever, le voyage à travers les rues, les palais, les églises, les couvents, les musées de Florence, commencé par le premier volume, qui essayait de montrer, tout d'abord, les aspects historiques de la ville consacrés par l'art, la place de la Seigneurie et le Palais Vieux, la Loge des Lanzi et le Palais Strozzi, le vieux Pont et le vieux Marché. Il décrivait le Baptistère, la Cathédrale et le Campanile, Santa Croce et les fresques initiales de Giotto, le couvent de Saint-Marc et l'œuvre monacale de Fra Angelico, l'église Santa Maria Novella et la parure dont l'a revêtue Domenico Ghirlandajo, enfin la



Photo Alinari.

Palais Pitti, partie postérieure.

Galerie des Offices et les ensembles qu'elle présente des écoles de Florence, de l'Ombrie, de la Lombardie, de Bologne, Padoue, Parme, de Venise, des écoles étrangères.

Cette fois, une autre série de monuments qui impliquent certains retours chronologiques en arrière : Or San Michele avec Orcagna, le Carmine avec Masaccio, le Palais Riccardi avec Benozzo Gozzoli, les Innocenti avec Andrea della Robbia, l'Annunziata avec Andrea del Sarto, Santa Maddalena dei Pazzi avec le Pérugin, Santa Trinita avec Ghirlandajo, San Lorenzo avec Brunelleschi, Donatello, Michel-Ange. Pour terminer, les trois grands musées qui complètent les Offices : le Bargello, musée de la sculpture flo-



Photo Alinari.

BUONTALENTI. *Jardin Boboli.* *La Grotte (vue ancienne avec deux Esclaves de Michel-Ange).*

rentine ; la Galerie de l'Académie, musée de la peinture florentine, de l'œuvre de Michel-Ange, et de la tenture flamande d'Adam et Eve ; le Palais Pitti, collection unique de tableaux des Florentins, des Vénitiens et de Raphaël, sans oublier la Galerie des Arazzi, musée des tapisseries de Florence, des Flandres et des Gobelins.

La réunion de tant de chefs-d'œuvre excite surtout le sentiment d'admiration pour une telle continuité d'efforts, de découvertes, de réalisations. Nulle part une telle manifestation d'art, une telle production incessante n'ont été dépassées, et l'on ne voit, pour égaler une si grande histoire, que la vivante croissance des œuvres du moyen âge et de la Renaissance en France. S'il y avait, à propos de l'art italien, et spécialement de la peinture italienne, une ombre

de regret à faire planer sur tant de richesses, ce serait en songeant à la monotonie que la clientèle religieuse imposait à tous, surtout aux peintres. Il est vrai que les grands artistes trouvaient en eux une source d'inspiration assez féconde pour échapper aux formules établies et aux rites bornés où la routine ecclésiastique aurait immobilisé l'art. Vu comme une série de tentatives d'affranchissements, l'histoire de l'art italien à Florence devient infiniment pathétique, depuis Giotto qui entrevoit, devine, inscrit tant de mouvements de la vie, jusqu'à Michel-Ange, puissant créateur de formes chargées de pensée et d'expression. Celui-là est vraiment, non seulement un des plus grands artistes de toutes les époques, mais un des plus grands hommes de tous les temps, et c'est lui qui hantera le plus la mémoire, à chaque étape et au retour de ce grand voyage d'Italie, dont Florence est l'entrée lumineuse. Puissé-je avoir fait luire par places, sur ces deux volumes, un rayon, si affaibli qu'il soit, de ce firmament de l'art déployé au-dessus des misères et des ténèbres humaines !

G. G.



Phot. Alinari.

XVe siècle. *Targe sculptée en pierre. Palais Quaratesi.*



NANNI DI ANT. DI BANCO. *Bas relief des arts et métiers.*

FLORENCE

I. — OR SAN MICHELE

LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE. — LES ARCHITECTES. — LES CORPORATIONS. — LES SCULPTEURS. — LE TABERNACLE D'ORCAGNA.

Si l'on va de la place du Dôme à la place de la Seigneurie, par la via Calzaioli, qui est la rue des Bonnetiers, on arrive devant Or San Michele, édifice de forme régulière, cubique, orné de portes, de niches, d'armoiries. Les rues étroites qui l'entourent, le pont à fenêtres grillagées qui le relie à une maison d'en face, lui gardent un pittoresque ancien au milieu du quartier de commerce et de passage de la Florence moderne. C'est l'un des monuments vénérables de la ville. Il a été bâti et reconstruit au cours des siècles, avec des destinations successives. En 1284, un marché aux grains fut établi là, sur l'emplacement d'un jardin, — San Michele in Orto, — marché ajouré par des arcades, couvert d'un grenier, placé sous la protection de la Vierge et de l'archange Michel. La recon-



Photo Alinari.

Eglise d'Or San Michele.

struction décidée, commencée vers 1336, peut-être par Taddeo Gaddi, comporta un oratoire au rez-de-chaussée et garda la salle aux grains à l'étage supérieur. En ce temps, la religion était mêlée aux mœurs, et les pratiques de piété s'alliaient à la vie populaire et mercantile. Chaque corporation florentine fournit un pilier, la statue de son patron, un blason communal. Orcagna a succédé en 1355, comme directeur des travaux, à Taddeo Gaddi, et c'est lui qui aurait muré les arcades, créé l'église où il a enfermé son extraordinaire tabernacle. Celui qui met la dernière main à la construction est Simone Talenti (1378). Le gros de l'œuvre est terminé en 1404. Il restait à parachever l'édifice, et c'est ici que les corporations entrent vraiment en scène, les Juges et les Notaires, les Médecins et les Pharmaciens, les Marchands de drap, les Pelletiers, les Menuisiers, les



Photo Alinari.

ANDREA ORCAGNA

COTÉ OUEST D'OR SAN MICHELE



Eglise d'Or San Michele.

Maréchaux-ferrants, les Bouchers, les Changeurs, les Armuriers, les Maçons, les Charpentiers, les Forgerons, les Tailleurs de pierres, grand exemple historique à offrir aux municipalités des villes modernes, aux associations et aux syndicats professionnels. Et quels artistes répondaient alors aux appels des corps de métiers ! Dans les niches d'Or San Michele, sur les quatre rues étroites d'où l'on a peine à deviner l'ensemble, se sont dressés tour à tour, presque de plain-pied avec les dalles brisées de la chaussée, de 1408 à 1602, le Saint Pierre, le Saint Georges, le Saint Marc, de Donatello ; le Saint Jean-Baptiste, le Saint Mathieu, le Saint Étienne, de Ghiberti ; le Saint Éloi, le Saint Philippe, de Nanni di Banco ; le Saint Jacques, de Ciuffagni ; le Saint Thomas, de Verrocchio ; le Saint Jean Évangéliste, de Baccio da Montelupo ; le robuste Saint Luc, de Jean de



Photo Alinari.

A. VERROCCHIO. *Le Christ et Saint Thomas, niche de Donatello.*

Bologne. La sculpture ici l'emporte sur l'architecture, qui est plate malgré l'ingénieuse mise en place et l'ornementation des portes et des fenêtres. Le jeu des pilastres, des cintres, des ogives, est à la fois compliqué et simpliste par la réunion de lignes sèches, de légères moulures, de surfaces planes dominées par des consoles. Parmi les sculpteurs, Donatello donne la fière allure du guerrier au Saint Georges, copie de l'original qui est au musée du Bargello, la bonhomie du scribe au Saint Marc ; Verrocchio compose une scène d'une réalité singulière avec le Saint Thomas touchant les plaies du Christ. Au-dessus des niches, les armoiries (la plupart sont de Lucca della Robbia). Au-dessous, des bas-reliefs, un Saint Georges combattant le dragon, de Donatello ; des scènes de la vie des arts et des métiers inspirées des sculptures du Campanile, de Nanni di Banco. Sur la façade méridionale, un médaillon de la Vierge soutenu par des anges, une des plus belles œuvres de terre cuite émaillée d'Andrea della Robbia.

A l'intérieur, le Tabernacle d'Andrea Orcagna, terminé en 1359, est un monument dans un monument. Il s'élève comme une chapelle gothique, avec sa porte principale, ses clochetons, son dôme. Des statuettes l'animent de leurs attitudes et de leurs expressions. Sur

les colonnettes contournées, placées aux angles de la balustrade qui l'entoure, des anges debout portent des chandeliers. Sur les chapiteaux de la face et des angles, les Évangélistes méditent. Des figures à mi-corps sortent de la frise supérieure. Le Christ se dresse à la pointe du fronton, et la Vierge au sommet de la coupole. Le monument



Phot. Alinari.

ANDREA ORCAGNA. *Le Tabernacle.*

est consacré à la Vierge. C'est son histoire que racontent les bas-reliefs, c'est à son apothéose qu'aboutit la merveille de marbre blanc, aux incrustations de couleur, entourée d'une barrière de bronze. C'est elle qui est étendue morte, après sa vie de douleur, dormant son dernier sommeil sur un linceul tenu par deux apôtres, pendant qu'un autre apôtre se penche, baise sa main inanimée, et que d'autres sont rangés autour du lit funèbre : un prêtre récite les prières de l'ensevelissement, un enfant de chœur balance un encensoir, le Christ apparaît, un petit enfant aux bras, image de l'âme de sa mère.

C'est elle qui s'élève triomphante, assise au creux d'une mandorla, niche en forme d'amande, que soutiennent des anges, pendant que d'autres jouent de la flûte et de la cornemuse, et que saint Thomas, agenouillé, tend les bras vers la Vierge pour recevoir sa ceinture. C'est elle qui est l'héroïne des petites scènes octogonales placées sur trois faces de la base du Tabernacle : la Naissance, la Présentation au Temple, le Mariage, l'Annonciation, la Nativité de Jésus, l'Adoration des mages, la Circoncision, enfin une seconde Annonciation où un ange vient prévenir Marie de sa fin prochaine.

C'est pour présenter son image, peinte autrefois par Ugolino da Siena sur un pilastre du marché aux grains, peinte et repeinte depuis par Bernardo Daddi, ou Lorenzo Monaco, que le sculpteur a conçu et exécuté cette merveille de travail précis et précieux, splendide objet de l'art italien du XIV[e] siècle.



Photo Alinari.

NANNI DI ANT. DI BANCO. *Bas relief du maréchal-ferrant.*



Photo Alinari.

MASACCIO — LES APÔTRES PIERRE ET JEAN GUÉRISSANT LES MALADES



Photo Alinari.

MASOLINO DA PANICALE. *Miracles de Saint Pierre.*

II. — LE CARMINE

LA CHAPELLE BRANCACCI. — MASOLINO DA PANICALE. — MASACCIO. — FRA FILIPPINO LIPPI.

Sur la rive gauche de l'Arno, l'ancienne église du Couvent des Carmes, dite Santa Maria del Carmine, consacrée en 1422, n'a gardé de sa construction première que la chapelle Brancacci, épargnée par l'incendie de 1771. Bien que le travail de reconstruction accompli pendant les dix années suivantes ait son intérêt, surtout par la voûte de style baroque de Stagi, ce sont les fresques de la chapelle Brancacci que l'on va voir pour connaître un chapitre important de l'art de Florence. Le premier chapitre est Giotto. Le second chapitre est Masaccio, et il est lisible sur ces murailles malgré l'usure et les dégradations du temps. Masaccio est présent, mais il n'est pas seul. Il est précédé de Masolino da Panicale, son maître, et suivi de Fra Filippino Lippi, son



Photo Alinari

Masolino da Panicale. *Adam et Eve.*

disciple. L'opinion admise est que son maître est devenu aussi son disciple, a profité de son génie et de sa découverte, et cette subordination du précurseur à l'élu donne leur unité à ce qui reste des fresques de la chapelle Brancacci.

Cristofano Fini, dit Masolino, est né en 1383, et il est mort vers 1440. On peut donc lui reconnaître une part dans la formation de Masaccio (1401-1428), qui mourut à vingt-sept ans, après la rapide manifestation de son génie. Il y a un rapport évident entre les fresques des deux artistes, mais la conception est beaucoup plus intelligente, l'exécution beaucoup plus sûre chez Masaccio. Ainsi, l'Adam et l'Eve de Masolino, malgré la vérité des proportions, la souplesse des chairs, gardent une certaine allure raide de primitifs, et si



Photo Alinari

MASACCIO. *Saint Pierre fait l'aumône aux pauvres.*



Photo Alinari.

MASACCIO. *Le Tribut.*

l'on compare pour les détails, les mouvements, les expressions, cette fresque de Masolino à la fresque d'*Adam et Eve chassés du Paradis terrestre*, de Masaccio, immédiatement on apercevra chez celui-ci la forte prise de possession de la nature qui a rendu sa jeunesse immortelle. Pour la première fois, dans l'art italien, deux corps vivants apparaissent dans leur nudité et leur vérité, et pour la première fois aussi, une expression de douleur humaine anime des êtres sortis de la foule, sans que rien d'allégorique vienne s'interposer entre l'émotion de l'artiste et la nôtre. Cet homme et cette femme s'en vont trébuchants, frissonnants, incertains de leur sort, et l'espace étroit qu'ils occupent fait songer à l'espace où leurs pas erreront au hasard, tant leur désolation est lamentable. C'est la vérité particulière qui produit ici cette profonde impression : la construction et le modelé de ces deux figures sont de la plus savante, de la plus touchante et émouvante réalité.

De même, si l'on peut admirer, chez Masolino, l'épisode de la vie de saint Pierre, l'apôtre ressuscitant Tobie et guérissant une estropiée, en avant d'un décor qui est une rue de la ville, avec



Photo Alinari.

MASACCIO — ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS

ses maisons sordides aux rez-de-chaussée presque entièrement murés, et ses gentilshommes florentins en promenade, si l'on doit reconnaître que Giotto est imité ici, on le trouvera continué, développé avec une ampleur magistrale par Masaccio, dans les scènes du *Tribut*, de l'*Aumône*, du *Baptême*, où chaque personnage a son geste, sa physionomie, sa manière d'écouter et d'agir. Le Christ est admirable d'autorité, Pierre est un homme rude et loyal, et voici Masaccio lui-même, drapé dans son manteau, qui observe fiévreusement la scène. La fresque du *Baptême*, en si mauvais état, laisse voir des parties superbes, le jeune homme agenouillé, un autre debout, les bras croisés, qui attend son tour.

L'art n'est pas encore consolé de la disparition si subite de Masaccio qui marqua de tels accents son passage à travers la vie. Désintéressé, ardent, ainsi que le montre Vasari, ce fut une haute et pure nature d'artiste.

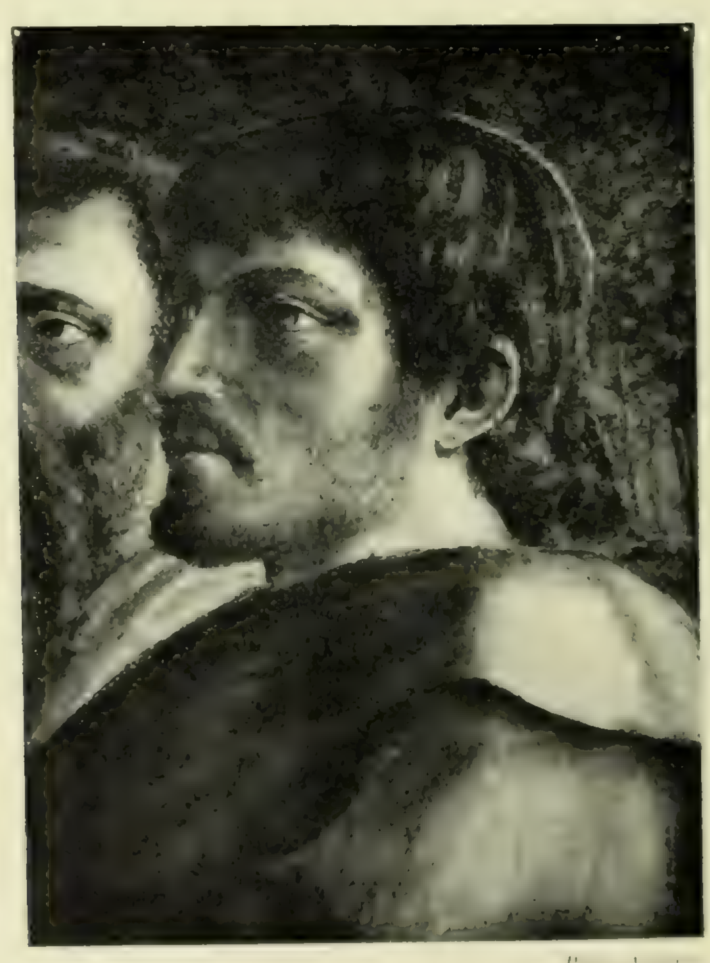


Phot. Anderson.

FILIPPINO LIPPI. *Saint Pierre délivré de sa prison.*

Puissent les images de la chapelle Brancacci perpétuer son nom et sa gloire !

Ces fresques ont été complétées par Fra Filippino Lippi en 1484, à l'aide de différentes scènes de la légende de saint Pierre : l'apôtre visité par saint Paul dans sa prison ; un ange le délivrant, lui faisant franchir le seuil de sa cellule devant un soldat endormi, appuyé sur sa lance ; Pierre et Paul devant le proconsul ; le martyre de saint Pierre ; la résurrection d'un enfant ; saint Pierre sur un trône, — le tout de manière à montrer que l'enseignement de Masaccio est désormais acquis.



MASACCIO. — *Son portrait.*
(Fragment de la fresque du *Tribut.*)

III. — LE PALAIS RICCARDI

LE PALAIS. — LA COUR. — BENOZZO GOZZOLI. — LES FRESQUES DES ROIS MAGES.



Photo Alinari.

MICHELOZZO MICHELOZZI. *Le Palais Riccardi.*

Via Cavour, le Palais des Médicis, devenu le Palais Riccardi, est l'œuvre de Michelozzo Michelozzi (1391-1472), disciple de Brunelleschi. Il a mis son talent, son savoir, son goût, ici plus qu'ailleurs, et bien que l'édifice ait perdu ses proportions par un développement qui l'a doublé, on a la perception nette de ce que fut la méthode d'architecture florentine : le rez-de-chaussée en pierres brutes, irrégulièrement disposées, créant violemment des reliefs et des ombres, les fenêtres solidement grillagées, un aspect de forteresse à défier les coups de main, une défense à lasser les attaques ; le premier étage en pleine lumière, toutes les pierres aplanies, les élégantes fenêtres au double cintre enveloppé d'un autre grand cintre en éventail ; le second étage disposé de même, sous l'ombre de la forte corniche. Tout est évidence et clarté. La cour intérieure est de même inondée d'une lumière qui éclaire les colonnes à chapiteaux



MICHELOZZI. *La cour du Palais Riccardi.*

de la galerie, les tombeaux, les urnes, les inscriptions grecques et latines, les bustes, les sarcophages provenant de Rome, et sur l'un desquels est sculptée une Chasse de Méléagre, les armoiries sculptées appliquées aux murailles, et au-dessus des cintres de la galerie, la frise où Donatello a reproduit, en larges médaillons, les camées antiques de la collection de Cosme de Médicis.

Car c'est ici qu'est né le grand mouvement d'art auquel les Médicis ont attaché leur nom, par la volonté de Cosme le Vieux, l'exilé de Venise rappelé à Florence en 1434 comme Père de la Patrie. Le Palais fut commencé en 1435. Laurent le Magnifique, petit-fils de Cosme, y naquit en 1449, ses descendants l'habitèrent



BENOZZO GOZZOLI.

(Détail des fresques du *Voyage des Rois mages*.)



Photo Alinari.

Benozzo Gozzoli.
(Détail des fresques du *Voyages des Rois mages.*)

jusqu'en 1540, le grand-duc Ferdinand II le vendit en 1659 à la famille Riccardi. La destination du Palais, devenu depuis propriété de l'État, occupé par la préfecture, reste visible, non seulement par la cour, mais par le plafond de la Salle des Fêtes, où Luca Giordano a mêlé les Médicis aux divinités de l'Olympe, et bien plus encore par les fresques de Benozzo Gozzoli, peintes pour Piero de Médicis de 1457 à 1463, dans la chapelle que venait de terminer Michelozzo. Jamais plus rude écrin n'a renfermé bijoux plus précieux.

L'artiste qui les a conçus et créés est l'un des plus consciencieux et des plus fins de la cité de Florence, sa ville natale. Il fut l'apprenti de Fra Angelico da Fiesole avec lequel il travailla à Rome en 1447, sur les murailles de la chapelle du pape Nicolas V,



Photo Alinari.

Benozzo Gozzoli. Jean Paléologue.

(Détail des fresques du *Voyage des Rois mages.*)

4

et à Orvieto, en 1447-1449, aux fresques du chœur de la cathédrale. En 1450, il a trente ans, il continue seul le voyage de l'Ombrie, est engagé à Montefalco, dans les environs de Foligno, pour peindre à fresque l'église de San Fortunato, puis en 1452, l'église des Franciscains. Après la mort de l'Angelico, survenue à Rome en 1455, Gozzoli rentre à Florence, et c'est alors qu'il entreprend les fresques du palais Riccardi. Il peindra ensuite, de 1463 à 1467, les fresques de San Gimignano, et de 1468 jusqu'à sa mort, survenue en 1497, les compositions du Campo Santo de Pise, suprême expression de son génie et de sa science.

A Florence, au Palais Riccardi, Benozzo Gozzoli est encore visiblement sous l'influence de l'Angelico. Il y a chez le disciple, comme chez le maître, un soin, une précision, un fini, un pur éclat qui continuent les travaux délicats de l'enluminure des missels, mais chez le disciple, comme chez le maître, il y a une intelligence qui entrevoit un autre art, plus souple, plus profond, plus humain. Gozzoli échappe davantage que l'Angelico à la discipline religieuse qui a malheureusement imposé ses rites à l'art de l'Italie, des formes toutes faites, perpétuelles, monotones, lesquelles ont nécessité des actes de volonté extraordinaires, chez des artistes tels que Giotto et Masaccio, et aussi chez Ghirlandajo et Gozzoli, pour créer ce vaste mouvement d'affranchissement qui doit aboutir, à Florence même, aux grandioses conceptions de Michel-Ange.

Chez Gozzoli, dans ce Palais Riccardi, le sujet choisi ou accepté par l'artiste, le *Voyage des Rois mages*, lui a permis un vaste et riche développement de l'histoire de Florence. Le long des chemins de montagnes et de rochers de la Toscane, dans un paysage d'une vérité concentrée et grandiose, cavalcadent les princes de Florence, en un attirail de guerre et de chasse. En tête, sur un cheval blanc conduit et escorté par des pages, s'avance



Phot. Alinari.

BENOZZO GOZZOLI — LE CORTÈGE DES ROIS MAGES

Laurent le Magnifique, jeune, hardi, perspicace. Deux cavaliers viennent vers lui, l'un portant une épée, l'autre un reliquaire. Derrière lui, le vieux Cosme, l'air d'un docteur et d'un sage à la suite du chef militaire, et la foule des seigneurs, des savants, des artistes, parmi lesquels Benozzo Gozzoli, sérieux, sévère même, portant haut la tête



Phot. Alinari.

BENOZZO GOZZOLI. *Le Paradis.*

et son nom inscrit sur son bonnet. Derrière et au-dessus d'eux, parmi les passages de roches stratifiées, coupantes et aiguës, les creux d'où s'élancent des palmiers, des cyprès, des orangers, des oiseaux s'envolent, des chiens courent, un chevreuil est poursuivi, un cortège défile au pas régulier des bêtes de race richement caparaçonnées.

Sur la seconde fresque, presque en avant d'un paysage tout différent tracé en labyrinthe autour de collines où s'érigent des citadelles et des villes fortifiées, il n'y a que peu de personnages, six pages et trois cavaliers qui escortent le roi Jean Paléologue. Celui-là est tout à fait splendide, vêtu d'une robe couleur de feuillage où éclosent des fleurs d'or ; il a le poing sur la hanche, le pied et la jambe tendus par l'étrier, de longs éperons au talon, et sur sa tête chevelue, au-dessus de son jeune visage, dur et attentif, un turban sur lequel étincelle une couronne d'or à pointes dont le bandeau est constellé de pierres précieuses.

La troisième fresque représente la montée des chameaux et des mulets, par une route escarpée courant en lacets au sommet des rocs. Au premier plan caracole le jeune Castruccio Castracani, l'un des condottieri auxquels Taine a comparé Bonaparte (après Mme de Staël et Stendhal). Celui-là aussi, avec son air éveillé, même insolent, est sur la défensive, il regarde autour de lui d'un œil qui transperce, et il fait bon ménage avec le guépard au profil cruel qu'il porte en croupe. Auprès de lui, sur le sol, un autre guépard, ou léopard, et un faucon. Derrière son cheval, de jolis cavaliers font la haie pour laisser passer, au pas tranquille de son ânesse, un beau patriarche à la barbe blanche, annelée et fourchue, qui est Joseph, fils de Jacob, dont l'existence affligée fut considérée par le moyen âge comme l'annonce et le symbole de la vie de Jésus.

Il y a encore une fresque en hauteur, plus étroite, où veillent

des archers, tous aux aguets et suffisamment féroces, comme les princes et les aventuriers qu'ils escortent. Et il y a, dans l'embrasure de la fenêtre, les deux délicieuses illustrations du *Paradis*, des villes paisibles, des jardins, des arbres taillés, des parterres de roses, des balustrades à claire-voie où perchent des oiseaux multicolores, et à travers ce



BENOZZO GOZZOLI. Photo Alinari. *Le Paradis.*

doux pays des anges cueillant des fleurs, portant des corbeilles, s'agenouillant et priant, ou debout et chantant, les uns avec des physionomies souriantes et heureuses, quelques autres avec des visages crispés et douloureux. En haut, parmi des nuages, qui coupent les arbres et les collines, sur les « balcons du ciel », selon l'image de Baudelaire, d'autres anges apparaissent, s'élancent, s'accoudent, et ces deux pages verdoyantes, fleuries et dorées, achèvent en féerie et en fantasmagorie le défilé léger, brillant et sauvage des seigneurs de Florence.



Photo Alinari.

BENOZZO GOZZOLI. *Son portrait.*
(Détail des fresques du *Voyages des Rois mages.*)

PALAIS RICCARDI



BENOZZO GOZZOLI — LES ROIS MAGES. JEAN PALÉOLOGUE



BRUNELLESCHI. — *Le portique de l'Hospice des Innocents.*

IV. — LES INNOCENTI

L'HOSPICE DES INNOCENTS. — LES MÉDAILLONS D'ANDREA DELLA ROBBIA. — LES MAGES DE DOMENICO GHIRLANDAJO.

Le porche de l'Hospice des Innocents, ou Enfants trouvés, établi par Brunelleschi, le génial architecte du Dôme, est une merveille tranquille. Sur la place de l'Annunziata, faisant angle avec l'église où nous entrerons tout à l'heure, une dizaine de marches sur lesquelles on a eu tort de fixer des becs de gaz, donnent accès à une galerie largement ouverte par des baies à pilastres et à arceaux cintrés. Les colonnes sont fines, à peine chargées de chapiteaux à feuilles d'acanthe. Au-dessus des cintres, un entablement à moulures droites, au milieu duquel est enclavé un buste que couronnent des anges. Encore au-dessus, un étage à fenêtres, et un autre étage aéré par des claires-voies. La construction, commencée aux frais



Photo Alinari

ANDREA DELLA ROBBIA. *Bambin.*

de la corporation des tisseurs de soie, date de 1420 ; elle a été dénaturée par des architectes remplaçant Brunelleschi, ou par ses successeurs. Fr. della Luna l'a achevée en 1451, mais elle a gardé la gracieuse ornementation d'Andrea della Robbia, la frise justement célèbre des médaillons en terre cuite colorée et émaillée. Chaque médaillon encadre un enfant enveloppé de bandelettes ou enserré par une couverture. Le fond, à séparations et à brisures, est bleu, les chairs de l'enfant sont blanches, les couvertures et les bandelettes sont brunes.

Quelques-uns de ces « bambini » sont emmaillotés des pieds à la taille, ou bien les bandes sont tombées aux hanches, aux genoux, ou se sont défaites autour des pieds et des jambes ; chacun a sa physionomie chagrine ou confiante, et tous ont le geste de s'offrir, qui dit : « Me voilà ! tout nu, tout seul, inconnu, et vous, inconnus, prenez-moi ! » Ce sont des œuvres délicieuses de matière, d'arrangement, d'expression.

Andrea della Robbia est aussi l'auteur du beau bas-relief de l'Annonciation qui orne le tympan d'une porte de la chapelle des Innocenti.

A l'intérieur de la chapelle, au maître-autel, un tableau de l'Adoration des Mages, de Domenico Ghirlandajo, une assemblée un peu lourde de rois, de vieillards, de saints, autour d'une Vierge



Photo Alinari.

DOMENICO GHIRLANDAJO. *L'Adoration des Rois mages.*

qui a les grâces d'une fillette. Le sujet, tant de fois traité, difficile à renouveler, s'agrandit ici d'un très beau paysage, perspective d'un fleuve, de montagnes, de villes, de barques, que l'on voit à travers les quatre pilastres richement ornés servant de dais à Marie, et dont le toit supporte quatre anges d'allures bellâtres chantant le *Gloria in excelsis deo* inscrit sur une banderole.



ANDREA DELLA ROBBIA. *Bambin.*



Phot. Alinari.

Place de l'Annunziata. *L'église et la statue de Ferdinand Ier.*

V. — L'ANNUNZIATA

LA PLACE DE L'ANNUNZIATA. — LA STATUE DE FERDINAND Ier PAR JEAN DE BOLOGNE. — LES FONTAINES DE PIETRO TACCA. — ANDREA DEL SARTO. — LE PONTORMO.

Sur la place de l'Annunziata, l'hospice des Innocents et l'église sont à angle droit. Au milieu de la place, chevauche un Ferdinand Ier à cheval, de Jean de Bologne, le cavalier cuirassé, le bâton de commandement à la main, le cheval massif, énorme. C'est une bonne sculpture équestre, mais ce n'est pas la meilleure sculpture de la place. De chaque côté, se contournent deux mirifiques fontaines



Photo Alinari.

ANDREA DEL SARTO. *La Madone au sac.*

du Tacca, faites de vastes coquillages dentelés qui déversent l'eau reçue de deux bizarres tritons à têtes simiesques, ou humaines, coiffées de coquillages épineux, les moustaches en nageoires, les torses achevés en queues de monstres marins, et pourvus de membranes dentelées, sortes d'algues qui ont des mouvements d'ailes de poissons volants. Du reste, tout frétille, se tord, en replis souples et visqueux, tout est mouillé, herbu, jusqu'au socle garni d'une guirlande de coquillages. L'artiste qui a conçu ces deux fontaines avait le sens de la signification décorative et n'était pas embarrassé pour trouver les éléments de nature que pliait et réunissait sa fantaisie.

A l'intérieur de l'église, dans le parvis, et aussi dans le cloître, nous attendent plusieurs belles peintures d'Andrea del Sarto, (1480-1531), et une autre belle peinture du Pontormo. Du premier : *Saint Philippe secourant un lépreux*, le *Miracle de saint Philippe*



Photo Alinari.

ANDREA DEL SARTO

LA NAISSANCE DE LA VIERGE

Benizzi, le *Baiser des reliques de saint Philippe Benizzi*, l'*Arrivée des Rois mages*, et surtout la *Nativité de la Vierge*, et la *Vierge au sac*. Le paysage du miracle est beau avec ses groupes de joueurs frappés par la foudre et de pèlerins qui contemplent la scène. De même, le paysage de l'arrivée des Rois suivis de chevaux, de chameaux, de girafes. Mais cela comporte une certaine froideur d'arrangement. Au contraire, la *Nativité de la Vierge*, non sans



Le Pontormo. *Visite de la Vierge à sainte Élisabeth.*

rapport avec les fresques de Ghirlandajo, a l'ampleur et la chaleur des scènes de vérité. Dans la vaste chambre aux beaux meubles de quelque riche intérieur florentin, sur le lit à baldaquin, se tient Anne entourée de ses servantes. Des femmes s'empressent, devant la cheminée sculptée, autour du nouveau-né, cependant que deux dames opulentes et majestueuses traversent la chambre, vont vers l'accouchée : l'une de ces deux dames serait la belle Lucrezia della Fede, la femme d'Andrea del Sarto, dont il fut éperdument épris, et qui inspira à Musset une poignante pièce de son théâtre. C'est encore Lucrezia, moins fière, plus charmante, un bambin contre elle, qui personnifie la *Vierge au sac* peinte à la paroi du cloître. C'est Joseph qui est accoudé sur le sac et qui lit, pendant que l'enfant assaille sa mère rêveuse.

La composition du Pontormo (1493-1557) était digne de prendre

place à la suite de ces œuvres d'Andrea del Sarto. L'inspiration des deux artistes doit au génie créateur de Raphaël, mais ils ont néanmoins tous deux un frisson de vie qui leur est particulier. Je viens de l'admirer chez le Sarto, je l'admire chez le Pontormo qui a mis une tendresse infinie dans la rencontre de la jeune Vierge et de la vieille Élisabeth agenouillée devant elle, et au visage délicieux de la femme assise sur les marches.



Phot. Alinari.

Pietro Tacca. *Fontaine de bronze.*



LE PÉRUGIN. *La fresque du chapitre.*

VI. — SANTA MADDALENA DEI PAZZI

LA FRESQUE DU PÉRUGIN. — LE PAYSAGE DE PÉROUSE ET LA LUMIÈRE DU CIEL.

Par la via degli Alfani, on va vers l'église Santa Maddalena dei Pazzi. Le cloître de quelques colonnettes, léger, froid, bien dessiné par Giuliano da Sangallo, la cour dallée, les plantes et les fleurs d'un jardin contenues par des piquets réunis de fils de fer, plaisent comme un patio de maison d'Orient, mais on va surtout aux Pazzi pour y voir une œuvre importante du Pérugin, exécutée de 1492 à 1496.

Elle est placée dans la salle du chapitre du couvent auquel appartenait l'église, ou plutôt la chapelle. La salle est froide comme le jardinet, un peu obscure, mais le peintre de Pérouse a su l'éclairer par sa fresque en trois divisions que séparent des colonnes rondes à chapiteaux, parties d'architecture sculptée, et des colonnes carrées à consoles, parties peintes.

On s'assied, sur des bancs, sur des chaises, et on regarde. Il y



Phot. Alinari.

LE PÉRUGIN. *La Vierge et saint Bernard.*

(Partie gauche de la fresque.)



LE PÉRUGIN. *Le Crucifié et Marie Madeleine.*

(Partie centrale de la fresque.)

a peu de personnages : ils sont six en tout. La partie centrale est occupée par le Christ en croix et Madeleine agenouillée : la partie gauche, par la Vierge debout et saint Bernard à genoux ; la partie droite, par saint Jean debout et saint Benoît agenouillé. Sans doute, ces personnages sont bien dressés, ont le relief et les proportions de la vie, leurs draperies sont exactement ajustées et retombantes, robe sombre et manteau violet de la Vierge, robe blanche de saint Bernard, robe bleue et manteau rouge de la Madeleine, tunique violette et manteau rouge de saint Jean, bure de saint Benoît. Sans doute aussi, le Christ, jambes rassemblées, bras ouverts, sur le bois du supplice, est une irréprochable statue de marbre, ou d'ivoire.

Quand même, on ne saurait s'éprendre d'enthousiasme pour les attitudes, les gestes, les expressions, qui continuent et aggravent une série de poncifs religieux faits pour être perpétués à travers les siècles. Mais il n'en est pas ainsi du paysage, on peut dire vivant, qui sert de fond à ces immuables personnages. C'est le paysage de Pérouse que l'on retrouvera souvent dans l'œuvre de Pietro Vannucci, le paysage aux courbes molles de collines, relevées tout à coup en rochers escarpés au-dessus de l'eau calme du lac. Ce sont les arbres effilés, au grêle feuillage. C'est l'apparition de quelques toits, d'un clocher, d'un village, au bord de l'eau paisible, dans un repli de terrain. Et c'est une lumière indicible qui se lève sur l'horizon de la fresque, une lumière d'aube, frémissante de vapeurs argentées, une lumière qui surgit, qui passe derrière le sol, qui monte, envahit tout, comme si, subitement, la muraille disparaissait pour laisser voir l'immense espace.

C'est cela, n'en doutons pas, que le Pérugin a voulu peindre. Dans ce réduit obscur du chapitre des Pazzi, il a voulu transformer la muraille en ciel d'une douceur éblouissante, et il n'a pas trouvé



LE PÉRUGIN. Saint Jean et saint Benoît.

(Partie droite de la fresque.)

de meilleures raisons pour créer cette féerie que de représenter en avant son cher pays de Pérouse, et par surcroît les saints personnages dont il avait la commande.



GIULIANO DA SANGALLO — *Cloître de Santa Maddalena dei Pazzi.*



DOMENICO GHIRLANDAJO. *Saint François renonce à son héritage.*

VII. — SANTA TRINITA

LES FRESQUES DE DOMENICO GHIRLANDAJO. — LA VIE DE SAINT FRANÇOIS.

La place Santa Trinita, où s'élève une des colonnes de granit des Thermes de Caracalla, surmontée d'une statue de la Justice, en porphyre, revêtue d'un manteau de bronze, a pour décor le palais Bartolini, le palais Spini et l'église Santa Trinita, construite en 1250 par Niccolo Pisano, reconstruite en 1593 par Buontalenti. On y va voir une statue en bois de Desiderio da Settignano, un tableau d'Annonciation, de Lorenzo Monaco, un autel de marbre, de Rovezzano, et surtout, dans la chapelle des Sassetti, la décoration des fresques de Domenico Ghirlandajo, exécutées en 1485 et consacrées à la vie de saint François. Il est intéressant de les comparer aux mêmes sujets traités par Giotto aux fresques de Santa Croce, et



Phot. Alinari.

DOMENICO GHIRLANDAJO. *Le Pape Honoré III approuve la règle de saint François.*

l'on voit immédiatement que Ghirlandajo, s'il n'a rien ajouté à la profondeur d'accent créée un siècle et demi avant lui par Giotto, s'il a gardé, jusqu'à les répéter presque étroitement, les allures des personnages et les gestes essentiels des épisodes typiques, tels que la Traversée des flammes par le saint devant le sultan, la Mort du saint entouré de ses frères franciscains, etc., du moins le peintre soumis à la tradition du grand précurseur a-t-il innové dans la mise en scène, montrant des paysages au delà des portiques, les déployant librement avec la perspective des fleuves, des montagnes et des villes, les peuplant de barques, d'animaux, de cavaliers, de piétons, dressant des décors de palais, de places publiques, de colonnades, à travers lesquelles stationnent, vont et viennent des personnages que Ghirlandajo voit, connaît, rencontre tous les jours. De même, au premier plan, s'il ne dépasse pas Giotto pour

SANTA TRINITA



DOMENICO GHIRLANDAJO — MORT DE SAINT FRANÇOIS





DOMENICO GHIRLANDAIO. *Saint François ressuscite un enfant.*

l'ardeur de la gesticulation et de l'expression, il apporte la vérité de son temps, il donne aux assistants de la scène légendaire l'attitude et le visage d'une figuration intelligente. S'il imite manifestement les trouvailles du maître du XIIIe siècle, pour les grands premiers rôles et pour ceux qui concourent à l'effet principal, il invente à son tour, en faisant participer a l'action tous ceux qu'il a rassemblés. Il en est ainsi pour les acteurs et les spectateurs de la scène où saint François, renonçant à son avoir, chassé de la maison paternelle, s'agenouille, dépouillé de ses vêtements, au milieu d'un groupe dont chaque individu commente visiblement l'acte du jeune homme. Voyez aussi les merveilleux portraits des ecclésiastiques, des moines, des religieuses que le peintre a réunis, debout ou assis sur des bancs de bois, autour du pape Honoré III approuvant la règle de l'Ordre des Franciscains. Et encore, les femmes, les jeunes gens, les moines, les docteurs, sur une place de ville, autour du lit sur lequel ressuscite l'enfant, sous l'injonction du saint dont le buste, le visage émacié, la main aux deux doigts levés,

apparaissent à une fenêtre cintrée construite parmi les nuages. Quant à la mort de saint François, ce sujet sur lequel Giotto a mis son empreinte ineffaçable, si Ghirlandajo ne peut que répéter, sans la trahir ni la diminuer, la douleur de ceux qui se penchent en pleurant vers le visage, sur les mains, les pieds du saint, il marque davantage, car c'était déjà aussi, chez Giotto, l'indifférence ecclésiastique de ceux qui lisent et répondent les prières, évêque mitré, porteurs de l'encensoir et du goupillon, et les enfants de chœur gouailleurs qui tiennent et laissent fléchir les croix. Comme quoi, *l'Enterrement à Ornans*, de Gustave Courbet, se rattache, pour l'observation et aussi pour le pathétique, à une tradition du XVe siècle, qui procède elle-même d'une tradition du XIIIe siècle.



Vue de l'église Santa Trinita.



Place et Eglise de San Lorenzo. — *Statue de Jean des Bandes Noires.*

VIII — SAN LORENZO

LA PLACE SAN LORENZO. — LA STATUE DE JEAN DES BANDES NOIRES PAR BACCIO BANDINELLI. — L'ÉGLISE SANS FAÇADE. — LA CONSTRUCTION DE BRUNELLESCHI. — LA VIEILLE SACRISTIE. — DONATELLO. — LA CHAPELLE DES PRINCES. — LA SACRISTIE NEUVE. — RÉSUMÉ DE LA VIE DE MICHEL-ANGE. — LES TOMBEAUX DES MÉDICIS. — JULIEN ET LAURENT. — LE JOUR ET LA NUIT. — LE CRÉPUSCULE ET L'AURORE.

Sur la place San Lorenzo, parmi les maisons de faubourg, à auvents et à loggias, en retrait de la rue aux étalages de vieux livres et d'estampes, aux tréteaux chargés de victuailles à bon marché dressés autour de la statue à l'énorme encolure de Jean



DONATELLO (Vieille Sacristie) *Porte de bronze.*

des Bandes Noires, costumé en général romain, par Baccio Bandinelli, s'élève l'église sans façade, pareille d'extérieur à une grange ruinée, avec ses trois humbles portes et la large fenêtre de son grenier. Telle quelle, ancienne et inachevée, fondée au IVe siècle, incendiée, reconstruite, adoptée par les Médicis, elle renferme les plus grandes œuvres de Florence.

Ici, comme à la cathédrale, et en même temps qu'à la cathédrale, Brunelleschi a rompu avec le gothique, est remonté aux origines latines, aux formes de la basilique, colonnes à entablements, nef à plafond plat, coupoles au-dessus de l'autel et de la sacristie. Il laissa son œuvre inachevée, et l'on ne sut se



BRUNELLESCHI. *La Vieille Sacristie.*



BRUNELLESCHI. *La Vieille Sacristie.*

résoudre à adopter l'un des projets de Michel-Ange, de Raphaël, de Sangallo pour la façade.

A l'intérieur, les chaires de bronze posées sur des colonnes de marbre sont de Donatello. Il n'a pas non plus achevé son œuvre, continuée par son élève Bertoldo. Mais après avoir vu la décoration du tombeau de Cosme de Médicis, de Verrocchio, le tabernacle de Desiderio da Settignano, le tableau de l'Annonciation de Fra Filippo Lippi, nous retrouverons Donatello à la Vieille Sacristie, avec Brunelleschi. L'architecture est de celui-ci, nette, lumineuse, sobrement dessinée, sagement équilibrée. L'ornementation intérieure, sauf le sarcophage des Médicis, de Verrocchio, est de Donatello,



MICHEL-ANGE — CHAPELLE DES MÉDICIS

admirable collaborateur de l'architecte, son ami, son compagnon romain. Tout ici a sa marque : sujets ovales, médaillons des Evangélistes, images des saints au-dessus des portes, et ces portes de bronze elles-mêmes, divisées en dix compartiments où s'inscrivent des figures qui gesticulent, écrivent, discutent, marchent, très représentatives du génie de Donatello par leur dessin réel et rude, leurs reliefs souples et forts.

En quittant cette simplicité d'architecture et de sculpture, on



Phot. [illegible]

MICHEL-ANGE. (Chapelle des Médicis.) *La Charité.*



La Chapelle des Médicis. *Intérieur de la Chapelle des Princes*

entre dans la Chapelle des Princes, très postérieure à ce que nous venons de voir et à ce que nous allons voir, datée de 1604, construite par Matteo Nigetti pour être la salle de sépulture des Médicis. Jean de Médicis le voulut ainsi, rien ne fut épargné, la dépense atteignit plus de vingt millions de francs, et puisque l'on voulait l'effet de la vanité et l'éclat de la richesse, on peut se vanter de les avoir obtenus.

Il faut admirer la beauté du travail, l'harmonie de ces marbres de couleurs verdâtres et rougeâtres, assemblés en mosaïques sur les pans de murs de cette salle octogonale pour former des soubassements, des plinthes, des colonnes plates à chapiteaux armoriés, des frontons, des cintres, des écussons, des pots à feu,



Photo Alinari.

MICHEL-ANGE

TOMBEAU DE JULIEN DE MÉDICIS



Photo Alinari.

Michel-Ange.

Julien de Médicis.

(Statue du Tombeau de Julien de Médicis.)

des niches pour les statues en bronze doré des princes au-dessus de leurs sarcophages. Il n'y a que la salle funèbre des rois d'Espagne au sous-sol de l'Escurial pour montrer un autre monument aussi splendide dédié au néant de la vie et à la réalité de la mort. Que l'on franchisse ensuite le seuil de cette petite porte qui s'ouvre sur la Sacristie Neuve, laquelle a pris pour elle toute seule le nom de Chapelle des Médicis, un mélange de vie et de mort se présente aux yeux et à l'esprit, et c'est la vie qui l'emporte, qui a le dessus sur la mort, dont elle fait une sorte de vie éternelle assise et allongée sur des tombeaux. Nous sommes dans la salle construite par Michel-Ange pour les monuments des Médicis.

Michel-Ange est un Florentin, il est né à une soixantaine de kilomètres de Florence, à Caprese, dans le Casentin, de Ludovico di Lionardo Buonarroti, podestat, et de sa femme Francesca. Peut-être descend-il des comtes de Canossa de Reggio par Simon Canossa, établi à Florence au XIIIe siècle. Il est mis en nourrice à Settignano, à trois milles de Florence, sa nourrice est fille et femme d'un tailleur de pierres, ce que Michel-Ange se plaît à rappeler pour expliquer sa vocation. De Settignano, il va à Florence, entre à l'école du grammairien Francesco da Urbino, et bientôt à l'atelier de Domenico Ghirlandajo. Là, il copie, il dessine, il peint à la détrempe, et ne quitte la maison du peintre que pour apprendre la sculpture dans les jardins de Saint-Marc, parmi les antiques de Laurent le Magnifique. Il sculpte la *Madone et l'enfant* (visible à la casa Buonarroti), la *Tête de faune* (aux Uffizi) qui le fait engager par Laurent pour quatre ducats par mois. Michel-Ange, pendant trois ans, travaille au Palais Médicis. C'est là qu'il exécute le *Combat des Centaures et des Lapithes* (casa Buonarroti), où son instinct, son originalité, sa force s'affirment déjà par l'ardente mêlée, par la violence des formes. Laurent mort, en 1492, le jeune sculpteur retourne chez son père, obtient un abri



Photo Alinari.

MICHEL-ANGE. *Tête de Julien de Médicis.*

(Détail du Tombeau de Julien de Médicis.)

au couvent voisin de l'église de San Spirito, où il peut étudier l'anatomie sur des cadavres prêtés par l'hôpital voisin. Reconnaissez ici, dans cette étude acharnée de la nature, la substance première de l'œuvre de Michel-Ange. Il fuit Florence gouvernée par l'imbécile Pierre de Médicis, il voyage, à Venise, à Bologne, où il reste pendant une année, chez Gian Francesco Aldovrandi qui l'avait sauvé de l'amende et de la prison à la suite d'une contravention quelconque. Lorsqu'il regagne Florence, en 1495, une révolution s'est faite par la voix de Savonarole, et c'est le moine dominicain, par son apostolat farouche, qui semble avoir donné son achèvement au génie amer de l'artiste. Il quitte toutefois la ville, malgré qu'il y ait retrouvé aussi la protection princière d'un nouveau Laurent de Médicis, et il s'en va à Rome, où il sculpte un Adonis, un Bacchus (au Bargello), un Cupidon (British Museum), une Pieta pour Saint-Pierre. Il revient à Florence où il conçoit et taille le *David*, dont l'original est à l'Académie, une reproduction en marbre à la porte du Palais Vieux, place de la Seigneurie, une autre reproduction en bronze, à mi-hauteur de la colline de San Miniato. Il est chargé des statues des Douze Apôtres, pour le Dôme de Florence : un seul, Matthieu, est exécuté (Cour de l'Académie). Il peint la Madone (Uffizi), dessine le carton de la Bataille de Pise (détruit). En 1505, second séjour a Rome : appelé par Jules II pour édifier son tombeau, il exécute la statue du pape (détruite), peint le plafond de la Sixtine de 1509 à 1513. Léon X succède à Jules II, les travaux de Michel-Ange sont interrompus, on lui demande maintenant la façade de San Lorenzo, et le grand artiste passe cinq années, de 1516 à 1521, à diriger l'extraction des marbres à Carrare et à Pietra-Santa, pour exécuter cette façade, qu'il n'exécutera pas ! C'est à l'influence du Bramante, et à la préférence de Léon X pour Raphaël, que le sculpteur florentin doit d'être traité ainsi. L'époque n'est pas si admirable pour les



MICHEL-ANGE. *Le Jour.*

(Statue du Tombeau de Julien de Médicis.)

artistes que l'hyperbolique Histoire veut bien le dire, et Michel-Ange, harcelé, persécuté, chassé, rappelé, inquiet et douloureux, forcé à la peinture lorsqu'il est venu pour sculpter, obligé d'exploiter des carrières lorsqu'on lui demande un travail d'architecture. Michel-Ange est un terrible exemple de l'artiste esclave de protecteurs capricieux, ignorants, lésineurs. Léon X meurt, Adrien VI lui succède. Michel-Ange a la permission de travailler de nouveau au tombeau de Jules II. Clément VII succède à Adrien VI, nouvelle interruption du Tombeau. L'artiste commence alors, en 1521, la Chapelle des Médicis à San Lorenzo, et il travaille jusqu'en 1531, au milieu des péripéties de la guerre qui dévaste la Toscane, qui assiège Florence. Il laisse la sculpture pour défendre la ville contre les Impériaux, exerce les fonctions de commissaire général des fortifications de la ville. En 1529, il doit s'enfuir, s'en aller à Ferrare et à Venise, en septembre. Il reparaît en novembre, sculpte une gloire militaire (perdue), peint une *Léda*. Florence capitule le 12 août 1530, à la suite de la trahison du condottiere Malatesta, que Michel-Ange avait pressentie et dénoncée. Il achève son œuvre dans la tristesse. En 1531, la Nuit et l'Aurore sont terminées, le Jour et le Crépuscule sont ébauchés. Les fatigues et les troubles de l'existence vont continuer pour Michel-Ange, jusqu'à sa mort à Rome, le 18 février 1564, après un troisième et un quatrième traité pour le tombeau de Jules II, dont il subsistera le *Moïse* et les *Esclaves*. Mais il aura encore été entre temps le peintre du *Jugement dernier* et l'architecte de Saint-Pierre.

Ici, à la Chapelle des Médicis, c'est le sculpteur qui règne de toute sa puissance, et, par un destin propice, c'est l'architecte qui a préparé la place au sculpteur. L'architecte a divisé les parois de la nouvelle sacristie par des colonnes plates et cannelées, aux chapiteaux feuillus, des corniches rigides, des cintres largement arrondis.



MICHEL-ANGE. La Nuit.

(Statue du Tombeau de Julien de Médicis.)

Entre les deux étages de colonnes sont les portes basses, les fenêtres étroites, les niches encadrées de doubles colonnes, de légers balustres, de guirlandes. Sur deux côtés de la salle, entre deux niches vides, une niche est occupée par une statue, au-dessous de cette statue est un sarcophage sur la console duquel s'allongent deux figures. Quel qu'ait été l'état primitif, acceptons l'aspect actuel. L'architecture est rigide, froide, funèbre, avec ses alternances de blanc et de noir. Les sarcophages de marbre rouge renferment les restes des derniers Médicis. Les statues placées dans deux niches sont celles de Julien de Médicis et de Laurent de Médicis. Les statues allongées sur le sarcophage de Julien sont celles du Jour et de la Nuit, les statues du sarcophage de Laurent sont celles de l'Aurore et du Crépuscule. Entre ces deux parois occupées par deux Médicis, une autre, sans ornements, sans niches, est occupée par trois statues posées sur un entablement, une Madone avec un enfant, désignée aussi comme une Charité, de Michel-Ange ; saint Damien, par Raff. da Montelupo ; saint Cosme, par Fra Giov. Angiolo da Montorsoli. La *Charité* est une des œuvres maîtresses du grand Florentin par la force du modelé, par la beauté si profonde du visage penché vers l'enfant vigoureux qui demande la vie à cette mère douloureuse. Elle est l'image du recueillement au milieu de cette Chapelle où se manifestent tant de sentiments ardents et désespérés.

Michel-Ange devait sculpter là tous les Médicis, depuis le vieux Cosme et le Magnifique, mais il dut se borner aux deux derniers, Julien et Laurent : le premier insignifiant, Julien de Nemours, frère du pape Léon X ; le second, mauvais, pervers, Laurent, neveu de Julien. L'oncle est mort le 17 mars 1516 à l'abbaye de Fiesole, d'où était sorti l'Angelico. La fièvre l'avait ravagé, miné : « Il était sec comme une lanterne », dit Cambi. Le neveu lui succède, meurt deux ans après, le 4 mai 1518. Il



Photo Alinari.

MICHEL-ANGE

TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS



MICHEL ANGE. — *Laurent de Médicis.*

(Statue du Tombeau de Laurent de Médicis.)

était syphilitique, avait subi la trépanation, ce qui ne l'avait pas empêché, homme d'argent, coureur de dot, d'épouser une La Tour d'Auvergne, qui mourut en couches, contaminée par son mari, en donnant le jour à une petite fille qui devait régner sur la France sous le nom fameux de Catherine de Médicis. Ne cherchons donc pas des portraits dans ces statues de Julien et de Laurent. Des intentions d'exacte vérité historique, non. Des intentions d'art et de pensée, oui. Michel-Ange a représenté l'homme d'action et l'homme de rêve, sans aucun souci de ressemblance. Ces deux Médicis ne méritaient pas ces statues significatives au-dessus des cercueils de marbre où achèvent de se dissoudre leurs vaines apparences, mais il n'y a pas à s'occuper des noms par lesquels on est obligé encore de désigner les personnages symboliques en lesquels ils ont été changés. Julien est promu sage général, exerçant sérieusement et prudemment les devoirs de sa charge. Il incarne la réflexion et le commandement, tel qu'un héros de l'antiquité inspiré par Minerve ou un consul investi par Rome. Il est musclé comme un Hercule, il a la tête fine d'un Mercure. Il est au repos, assis, une jambe en retrait comme s'il venait de s'asseoir ou comme s'il allait se lever. De ses deux mains élégantes et nerveuses, il tient le bâton de commandement qu'il doit lever pour décider d'une bataille ou pour proclamer la paix. Son corps presque nu, vêtu de jambières, d'une étroite tunique, de brassards, d'épaulettes, d'un ornement d'encolure où pendent des masques, ce corps, richement modelé en plans et en muscles, semble revêtu d'une cuirasse souple. Le visage gracieux, tourné à demi vers la gauche, est jeune et fier, perspicace et généreux.

En face de lui, Laurent est terrible. Celui-là a perdu son nom, est devenu le Pensieroso, qui signifie non le Penseur, mais le Pensif. Il apparaît comme un homme d'action autrement décidé et effrayant que l'autre. Julien est tout en lumière, comme une représentation de



MICHEL-ANGE. *Tête de Laurent de Médicis.*
(Détail du Tombeau de Laurent de Médicis.)

la réflexion et de la raison. Celui-ci est tout en ombre. L'autre est en mouvement, à demi tourné sur son fauteuil de marbre pour exécuter ce qu'il a décidé. Celui-ci est l'immobilité et le silence. Nul ne sait, que lui-même, l'abîme où sa noire pensée est plongée. S'il se lève et agit tout à l'heure, il faut craindre pour ceux qui se trouveront entre lui et le but vers lequel il marchera. Vêtu à peu près comme Julien, sa nudité de marbre vivante, sous quelques plis de vêtements, les deux pieds croisés, le bras droit allongé, le dos de la main sur sa cuisse, le coude du bras gauche relevé appuyé sur un coffret sculpté d'une tête féroce qui repose sur sa cuisse droite, il porte sa main gauche, dans laquelle il broie un gant, vers son visage, et il presse fortement son index recourbé contre sa bouche pour y sceller les paroles qui peuvent trembler, les soupirs qui peuvent trahir. Cette bouche close, un nez droit, des yeux sans regard, c'est tout ce que l'on voit de ce visage : un casque au cimier enroulé figurant une tête de lion, couvre le front, masque d'ombre le haut de cette maigre figure énigmatique.

C'est donc l'énigme qui règne dans cette chapelle lumineuse et funèbre. On s'est ingénié aussi à vouloir expliquer les figures qui s'allongent sur les tombeaux de ces deux Médicis : le Jour et la Nuit aux pieds de Julien, le Crépuscule et l'Aurore aux pieds de Laurent. Il n'y faut pas chercher d'explications précises. Balzac appelle, dans le roman d'*Honorine*, que pour le tombeau des Médicis, Michel-Ange prit ses modèles à Gênes, « où sont les plus magnifiques créatures de l'Italie quand elles sont belles ». « De là, ajoute-t-il, vient cette amplitude, cette curieuse disposition des seins dans les figures du Jour (il veut dire l'Aurore) et de la Nuit, que tant de critiques trouvent exagérée, mais qui est particulière aux femmes de la Ligurie. » Ces modèles génois sont devenus des figures de marbre chargées de pensée, comme toutes les œuvres de cet homme prodigieux qui dépasse, par cela, non seulement



MICHEL-ANGE. *Le Crépuscule.*

[illegible] du Tombeau de Laurent de Médicis.)

tous les fins et ingénieux exécutants, mais aussi tous les probes chercheurs du réel, tous les adorateurs de la nature. Michel-Ange est aussi un éperdu de la vérité, un extraordinaire créateur de vie dans la matière qu'il pétrit et qu'il taille, mais il ajoute plus que tout autre le poids de l'esprit à ses grandioses figures. Les spectacles auxquels il a assisté à Florence et à Rome, l'odieux des guet-apens, la fureur des guerres, l'abaissement de sa patrie, suffisent à expliquer la rébellion farouche, la tristesse mortelle de ses statues géantes. Le sculpteur avait en lui une âme brûlée et brûlante de tous les feux de l'enthousiasme et de la colère, il l'a donnée à ces hommes, à ces femmes qui tordent ou abandonnent leurs corps désespérés au pied de ces statues impassibles. Le Jour, non achevé, musclé à porter un monde, tourne par-dessus sa formidable épaule une face rongée de vieux lion en courroux. Le Crépuscule, plus paisible, est aussi plus las et plus morne. La Nuit, bizarrement contournée, le coude droit appuyé sur la cuisse gauche relevée, un bras caché derrière elle, la tête penchée et endormie comme si le col allait se briser, la jambe droite pendante, un hibou veillant sous sa jambe gauche, est une des plus saisissantes apparitions de la statuaire. Il n'y a, pour exprimer la douleur irrémédiable qui la possède, qu'à redire ce qu'a dit Michel-Ange répondant aux vers de Carlo Strozzi affirmant que la statue pouvait se réveiller et parler :

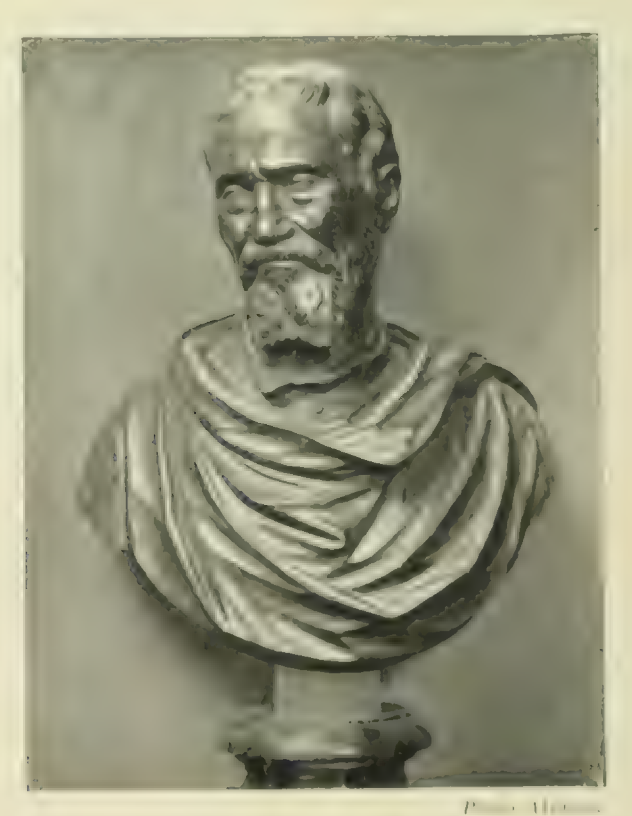
Il m'est doux de dormir, plus doux encore d'être de marbre, dans ces temps de malheur et d'opprobre. Ne rien voir ni sentir est un bonheur pour moi. Ne m'éveille donc point, parle bas ! »

L'Aurore, qui est allongée en face, sur le sarcophage où Laurent est enfermé avec Alexandre, celui qui fut assassiné par Lorenzino, l'Aurore n'exprime pas davantage l'espoir. Elle est aussi triste, et plus angoissée encore que la Nuit. C'est un corps admirable, largement étendu, une jambe pendante, l'autre retenue du pied à



MICHEL-ANGE. (Statue du Tombeau de Laurent de Médicis.) *L'Aurore.*

un relief de la pierre. Les cuisses sont amples, vigoureuses, les flancs sont ceux de l'Ève créatrice, les seins petits, haut placés, les bras souples, l'un qui s'accoude au socle, l'autre qui se relève d'un mouvement crispé vers l'épaule. Et rien n'est plus poignant que d'apercevoir le visage de ce beau corps, un visage lui aussi d'une beauté splendide, mais marqué d'une telle fièvre, d'une telle détresse, qu'il donne une impression d'épouvante. Si la Nuit demande qu'on ne la réveille pas, celle-ci, l'Aurore, souffre de la longueur de la journée à venir, ne veut rien que s'endormir aussi, comme sa sœur inconsolable.



Phot. Alinari.

JEAN DE BOLOGNE. — *Buste de Michel Ange.*



Photo Alinari.

XIVe SIÈCLE

L'ESCALIER DE LA COUR



La Cour du Bargello. *XIIe siècle.*

IX. — LE BARGELLO

LE BARGELLO, DÉCOR D'HISTOIRE. — DANTE ET GIOTTO. — LE CONCOURS DE BRUNELLESCHI ET DE GHIBERTI. — DONATELLO. — LES SCULPTEURS DE FLORENCE. — VERROCCHIO. — MICHEL-ANGE. — SANSOVINO. — BENVENUTO CELLINI. — JEAN DE BOLOGNE. — RICHESSE DES COLLECTIONS DU BARGELLO.

Le Bargello, devenu le Musée national, aussi rude d'aspect au dehors que le Palais Vieux, dresse son bâtiment rectangulaire et son beffroi carré, ses murailles à mâchicoulis et à créneaux, trouées de quelques fenêtres ogivales, à l'angle de la via Ghi-



Photo A.

BRUNELLESCHI — *Le Sacrifice d'Abraham.*

bellina et de la via del Proconsolo, en face de l'église de la Badia, où se voit le beau tableau de Filippino Lippi, la *Vierge apparaissant*



GHIBERTI. *Le Sacrifice d'Abraham.*

à saint Bernard. C'est un des plus antiques témoins de l'histoire de Florence, il date de la victoire des Guelfes en 1255, lorsque le



DONATELLO. *David* (en bronze)

pouvoir échut à un Capitaine du Peuple assisté de douze Anciens. C'est pour les loger en un abri formidable, à défier les coups de main, que s'éleva le Palais des Anciens au XIIIe siècle, bâti par Arnolfo di Cambio. Trois parties nouvelles auraient été ajoutées, de 1333 à 1345, par Benci de Cion et Neri de Fioraventi, et Agnolo Gaddi aurait reconstruit plus tard la partie la plus élevée et la tour. Le Palais des Anciens devint le Palais du Podestat avant de devenir le Palais du Bargello. Il fut, sous tous ces titres, le lieu où se décidaient et s'exécutaient les sentences inexorables, après que les murs de pierre avaient repoussé les émeutes. C'est aux fenêtres du Bargello



Photo Alinari.

DONATELLO — SAINT GEORGES

que furent pendus par les pieds les chefs de la conspiration des Pazzi. C'est dans la cour qu'étaient suppliciés les condamnés à mort. C'est sur les murs que l'on représentait en effigie les rebelles et les traîtres, ou les tyrans abattus : ceux qui regardaient bien prétendaient encore y voir, il y a un quart de siècle, les traces de la figure de Gautier, duc d'Athènes, peint par le Giottino. C'est dans la chapelle, dite Chapelle des Morts, que les condamnés passaient leurs derniers instants avant d'être conduits au bourreau. Le nom du chef de la police, le Bargello, devait rester au Palais qui fut un tribunal, une prison, un lieu d'exécution, avant d'être l'asile de la sculpture florentine.



Phot. Alinari.

DONATELLO. *Saint Jean-Baptiste.*

C'est ainsi qu'à Florence l'histoire, avec toutes ses duretés, ses violences, ses meurtres, se mêle à l'art le plus raffiné, le plus élégant. Je crois bien que de tous ceux qui ont écrit sur Florence, c'est Alfred de Musset, avec son air de fantaisie et de négligence, qui a le mieux exprimé ce caractère de la ville dont le drame de *Lorenzaccio* reste l'image multipliée en scènes vivantes.



DONATELLO — *David en marbre.*

Dans la cité mère de la Toscane, d'une animation actuellement paisible, devenue l'une des capitales de l'art et du tourisme, l'ancien décor des ruées tragiques et des décisions implacables est aujourd'hui un admirable musée où tout a été utilisé derrière les murailles restées rébarbatives : les corps de garde, les cachots, les salles de délibérations, les logis des capitaines et des juges, des soldats et des geôliers. La cour, où l'on pénètre après avoir traversé les salles de plain-pied avec la rue où sont conservées les collections d'armes, cette cour du XIVe siècle, aux larges arcades supportées par des piliers massifs, et qui supportent à leur tour la rangée d'arcades plus étroites du premier étage, cette cour de pierre d'exactes proportions, blasonnée et écussonnée par les armes des quartiers de la ville et des anciens



Photo Alinari.

DONATELLO — NICCOLÒ DA UZZANO



Phot. Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. *La Madone, l'Enfant et deux anges.*

podestats, est merveilleusement achevée par le puits octogonal posé sur un socle de deux marches et par l'escalier justement célèbre appliqué à la muraille de droite, où ne se voient parmi les écussons que quelques fenêtres grillagées. Cet escalier s'enlève d'un seul mouvement de sa rampe de pierre, depuis le départ d'une colonne sur laquelle se tient le lion de Florence, le « marzocco » à la face triste et cruelle, jusqu'à un palier que barre une porte de fer ajouré, et que surmonte un dais de pierre chargé de sculptures, puis il repart plus brièvement pour aboutir à la galerie du premier étage.

L'arcade du rez-de-chaussée encadre quelques statues, en lumière sous la courbe de l'arc, ou dans l'ombre contre la muraille du fond : le *Saint Luc* de Nicolas d'Arezzo ; l'*Adonis mourant* et la *Victoire* de


Phot. Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. *La Madone et l'Enfant.*

Michel-Ange : l'*Architecture* et la *Vertu triomphante* de Jean de Bologne. Ce n'est que la préface de la plus admirable collection de marbres et de bronzes du XIVe au XVIe siècle, clairement distribuée dans les grandes et les petites salles du Palais. La peinture est aussi présente dans la Chapelle des morts, avec des fresques, malheureusement presque effacées et restaurées, de Giotto et de ses élèves : le Paradis, où le Dante a été peint aux jours de sa jeunesse, auprès de son maître Brunetto Latini, parmi la foule des élus ; l'Enfer, où les réprouvés sont en proie aux démons à formes de singes et de chiens ; puis la légende de Marie-Madeleine et de Marie l'Egyptienne. Il est bien difficile de retrouver la main puissante de Giotto sur ces murs dégradés, mais on peut y distinguer son inspiration, y saluer son influence, se plaire à l'idée que l'effigie du poète de la *Divine Comédie* a été tracée primitivement par le peintre qui fut son ami à Padoue.

La sculpture donne à contempler tout d'abord les deux bas-reliefs du *Sacrifice d'Abraham* présentés au concours pour l'exécu-



Photo Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA — LA VIERGE AVEC L'ENFANT

tion de la seconde porte du Baptistère, par Brunelleschi et par Ghiberti. Les juges les classèrent au même rang, mais Brunelleschi s'effaça de lui-même devant son rival, et la postérité lui a donné raison : chez Ghiberti, les figures d'Abraham, d'Isaac et de l'Ange ont plus de tenue, de sévérité, de dramatique que chez Brunelleschi, où elles sont un peu désordonnées et



Mino da Fiesole. *Buste d'Inconnue.*

théâtrales. Le bélier est aussi mieux placé. Il n'y a de vraiment supérieur, chez Brunelleschi, que le groupe des serviteurs et de l'âne, encore qu'il prenne une part trop importante de la composition.

Donatello occupe une salle du premier étage, où l'on a mêlé les œuvres originales et les moulages. C'est ainsi que le Gattamelata équestre dont la statue de bronze est érigée devant l'église Saint-Antoine, à Padoue, se voit ici, en plâtre, dominant la salle de son geste de commandement, splendide de grandeur et d'autorité. Au devant, se tient le lion de Florence, figure héraldique, tenant sous sa patte l'écusson au lis, et qui garde en son attitude composée une robustesse animale. Mais voici que Donatello



Phot. Alinari.

MINO DA FIESOLE. *Pierre de Médicis.*

apparaît dans toute sa force réaliste avec le buste en terre cuite colorée de Niccolo da Uzzano, politique et tribun, l'une des plus étonnantes représentations de la vérité de la vie. Le col nu, les épaules couvertes d'une toge rouge ouverte sur la poitrine, la tête aux cheveux ras, aux traits accusés, la face rasée, l'œil saillant, le nez recourbé, la grande bouche prête à s'ouvrir pour laisser passer les paroles, le menton et l'os maxillaire pesants, l'oreille large, tous les détails sont étudiés et accusés, tous au même point, tous donnant l'impression d'une vigueur aux aguets et aux écoutes, prête à l'action. Le buste de Jeune homme où l'on peut voir Giovanni de Narni, fils de Gattamelata, n'a pas cette puissance, mais il a le charme de la jeunesse, et ceci nous mène au Saint Jean-Baptiste, en relief de grès, portant la croix et auréolé, qui suffirait à exprimer l'heureux sculpteur de l'enfance que fut Donatello, par le joli sans mièvrerie du profil, la naïveté du regard et de la bouche entr'ouverte, le modelé grassouillet du col et de l'épaule. Un autre Saint Jean, en buste, et le marbre du David, en pied, ont bien, eux aussi, la vérité de l'adolescence, mais avec une raideur et une gaucherie que n'a pas toujours su éviter

ce ciseau souple. Il ne faut pas oublier que Donatello fut engagé dans les voies de la sculpture primitive et que précisément son effort et son génie lui firent accomplir la plus décisive évolution dans le sens de la nature. Un autre David, en bronze, n'a aucune raideur ni gaucherie, il est de proportions achevées, d'une aisance de mouvement incomparable, la main gauche repliée sur la hanche, la main droite tenant le glaive, bien campé sur la jambe droite, le pied gauche levé et posé sur la tête de Goliath. Le visage est paisible, avec un regard acéré, la tête est coiffée d'un chapeau rond, un peu semblable au pétase de Mercure, enguirlandé de feuillage, qui donne à David l'air d'un berger. De même, l'enfant ailé, aux bras levés, dont les jambes sont entortillées de braies qui tombent, est une parfaite figure riante de Mercure ou de Cupidon, d'Amour ou de Génie, que ne désavouerait pas la statuaire antique. Enfin, c'est le héros de Donatello, le Saint Georges, autrefois placé à la façade d'Or San Michele où il a été remplacé par une copie. Svelte et fort, le torse fin pris dans une



ANTONIO DEL POLLAJUOLO. — *Buste d'Inconnu.*



Photo Alinari

VERROCCHIO *La mort de Francesca Tornabuoni.*

légère armure et visible sous le manteau relevé, tortillé à l'encolure, droit sur ses jambes, les mains vigoureuses, tenant le grand bouclier appuyé sur le sol, le Saint Georges, tête haute, visage soucieux, est la statue de la virilité armée, du courage conscient, donne à prévoir le David de Michel-Ange.

Luca della Robbia, et aussi Andrea et Giovanni della Robbia, éclairent et bariolent toute une salle de leurs terres cuites émaillées, Vierges paisibles tenant l'Enfant, adorées par les anges, assises devant des buissons de fleurs, maternités rustiques et pensives entourées de cadres de feuillages et de fruits. La production décorative créée par Luca, infiniment harmonieuse et architecturale, ne doit pourtant pas faire oublier le sculpteur du balcon d'orgue du Dôme et des reliefs du Campanile.

Tous les sculpteurs de Florence sont représentés dans cette incomparable collection. Mino da Fiesole (1431-1484) taille dans le marbre les traits vulgaires de Jean de Médicis, de Pierre de Médicis, et son art volontaire et ferme donne la survie à ces visages de malades et d'entêtés. Antonio del Pollajuolo (1426-1498) laisse inachevé le buste en terre cuite d'un Inconnu, sans bras, la poitrine bombée sous la cuirasse ornée de rinceaux, d'animaux fantastiques, de personnages, et dont la tête solidement modelée, à grands plans adoucis, respire la joie de vivre et une sorte d'ironie



Photo Alinari.

ANDREA VERROCCHIO — BUSTE D'INCONNUE

insolente. Andrea Verrocchio (1435-1488), orfèvre, maître peintre qui eut le Vinci pour élève, statuaire du Colleone de Venise (achevé par Leopardi), est ici avec un chef-d'œuvre de son art, le David de bronze qui enjambe d'un pas sûr le chef monstrueux de Goliath. Il est de forme plus mince et anguleuse que le David de Donatello, et l'orfèvre expert aux grâces nerveuses des figurines fait tressaillir le bronze du statuaire. C'est l'orfèvre qui a bouclé cette chevelure, orné cette ceinture et ces jambières, simulé la cuirasse sur ce torse nu par ce pend-à-col, ces entournures et ces fleurons de métal fixés aux



VERROCCHIO. *David.*

seins, mais orfèvre et sculpteur se résolvent en un artiste expressif



Photo A…

FRANCESCO DA SANGALLO. *Jean des Bandes Noires.*

pour donner au jeune lutteur ce visage mystérieux, fier et brutal, cette fine musculature, ces membres déliés, ces mains énergiques. C'est le même artiste qui a fait ce portrait d'Inconnue à la tête ronde, à la lèvre lippue, aux belles mains appuyées au corps et tenant un bouquet. Et c'est lui encore qui a sinon exécuté, du moins conçu et dirigé le bas-relief de la mort de Francesca Pitti, femme de Tornabuoni, si varié et pittoresque d'attitudes, de gestes et de visages.

Francesco da Sangallo (1494-1576) a vraiment fixé, en une image saisissante, Jean des Bandes Noires, enfermé dans sa lourde cuirasse, le visage aussi lourd que sa cuirasse, le front bas, la figure toute en bajoues et en mâchoire, une face obscure aux petits yeux et à la bouche serrée. Parmi ces artistes, Lorenzo Vecchietta (1412-1480) avec le buste d'Annalenna Malatesta, la figure tombale de Marino Soccino ; Antonio Rossellino (1427-1478) et les bustes de Matteo Palmieri, de Franc. Sassetti, un petit Saint Jean en marbre, un relief de l'Adoration des Bergers ; Desiderio da



Photo Alinari.

MICHEL-ANGE — LA VIERGE AVEC SON FILS ET SAINT JEAN

Settignano (1428-1464) et quelques bustes de femmes et d'enfants ; Matteo Civitali (1435-1501), Florentin établi à Lucques, sculpteur de la figure de la *Foi* ; Benedetto da Majano (1442-1497) et le buste de Pietro Mellini.

Michel-Ange (1475-1564) achève l'école en grandeur subite. Son relief de la Madone, de l'Enfant et de Saint Jean, de forme circulaire, a la souplesse et l'amplitude d'une vie nouvelle. Il y a aussi au Bargello la première étude qu'il fit de l'antique à l'âge de seize ans, le masque de Faune où Laurent de Médicis sut discerner la preuve du talent, peut-être l'annonce du génie naissant. Et voici deux des statues qu'il exécuta à Rome, lors du premier séjour qu'il y fit, en 1495, mandé par le cardinal di San Giorgio, sur le vu d'un Cupidon endormi de l'artiste, qui lui avait été vendu pour un antique.



Photo Alinari.

MICHEL-ANGE. *La Victoire.*

Ces deux statues sont le Bacchus ivre et l'Adonis mourant.



MICHEL-ANGE. *Brutus*

Le Bacchus, exécuté pour un gentilhomme romain, Jacopo Galli, est une statue de formes savantes, une étude du corps humain où l'on s'est plu à critiquer la lourde ivresse du jeune dieu couronné de raisins, tenant à la main une coupe. De fait, le visage penché, le regard vague, la bouche entr'ouverte, expriment l'hébétude, et l'on croit voir vaciller ce corps parfait accoté à un tronc d'arbre sur lequel est assis un jeune faune qui se cache pour rire et dévorer une grappe de raisin. On l'a comparé à un autre Bacchus, celui de Jacopo di Antonio Tatti, dit Sansovino (1477-1570), dont on ne saurait nier la forme heureuse et l'élégance du mouvement. Toutefois, le torse est plus épais, les jambes moins nerveuses que chez le Bacchus de Michel-Ange. Ce qui fait donner la préférence à Sansovino, c'est le mouvement de bras levé tenant la coupe, et surtout l'expression du visage extasié dans une ivresse plus légère : on peut même dire que le Bacchus de Michel-Ange a bu, que celui de Sansovino va boire. D'ailleurs, Michel-Ange n'est pas encore lui-même, il a

vingt-quatre ans, il cherche, il va trouver. Il a trouvé lorsqu'il exécute le Cupidon (à Londres) et surtout l'Adonis mourant du Bargello, étendu sur le sanglier qui l'a blessé, d'une main soutenant encore sa tête fléchissante, l'autre main abandonnée, les jambes soulevées d'un dernier spasme, le visage douloureux et résigné. C'est déjà le style du statuaire, les formes allongées, la tête petite, la force alliée par un prodige à une grâce alanguie. Avec la Victoire, figure de jeune homme, un David sans doute, qui pose le genou sur le corps d'un vaincu, on se trouve en présence d'une œuvre où ce que le sculpteur florentin a apporté de beauté inattendue se trouve formulé. La nouveauté,



JEAN DE BOLOGNE. *La Vertu victorieuse du Vice.*



SANSOVINO *Bacchus*

c'est une création particulière de mouvement et de pensée. Ce mouvement n'est pas désordonné, il est observé et saisi, inventé à l'instant où l'action atteint son point extrême de pathétique et même à l'instant qui suit son achèvement. Ce mouvement est immobilisé entre deux phases, il suit un acte, il en annonce un autre, il reste harmonieux parce qu'il est commandé par l'expression, et cette expression n'est jamais une grimace, mais la marque d'un instinct sûr et d'une conception profonde. La critique académique, gênée dans l'application de ses préceptes par Michel-Ange comme par Rembrandt, veut trouver la preuve d'une névrose dans les attitudes et sur les visages des héros auxquels le grand artiste a communiqué les ardeurs de son âme, les enthousiasmes et les amertumes de son esprit. Il n'y a, pour répondre à ces chicanes, qu'à supposer l'œuvre de Michel-Ange absente, pour mesurer le vide qu'elle laisserait.

et il n'y a qu'à supposer un changement d'allure et de physionomie de l'une des figures critiquées, on se rendra compte de l'amoindrissement de méditation et de vie qui s'ensuivrait. Cette figure de la Victoire vraisemblablement conçue pour le tombeau de Jules II, est véritablement émouvante par la hardie torsion du corps, la vérité du geste, la main qui remonte la draperie, pour signifier que la lutte est finie, et l'admirable petite tête qui se retourne avec cet étonnant visage résolu et triste, qui a l'air d'interroger, de demander s'il faut retourner à l'action : ce victorieux, campé sur une jambe, le genou replié sur le vaincu, est prêt à repartir encore.

Le buste de Brutus, rude, incomplètement dégrossi, le front bas et volontaire, la bouche ferme, le regard droit, est une autre preuve irrécusable de la compré-



Phot. Alinari.

MICHEL ANGE. *Bacchus.*

hension de Michel-Ange. On pourrait placer cette tête bien construite parmi les œuvres romaines, à la suite des bustes des Césars, elle dirait nettement sa signification.

Benedetto da Rovezzano (1474-1554) donne la plus belle idée de son art d'ornemaniste avec la Cheminée qui provient du palais Roselli del Turco : les figures de génies et de chimères qui accostent, sur la tablette, le blason fleuri de trois corolles, les masques des angles, les deux frises d'objets et de personnages, les colonnettes couvertes d'ornements, les figurines assises parmi les feuillages des chapiteaux, forment un ensemble d'une rare distinction, révèlent le luxe de bon aloi d'une maison seigneuriale où l'on admettait la libre fantaisie des artistes.

Avec Benvenuto Cellini (1500-1572) et Jean de Bologne (1524-1608) nous nous trouvons devant deux artistes influencés de Michel-Ange. Benvenuto est celui qui garde le mieux sa personnalité, une manière d'art précieux, qui est bien dans la tradition des orfèvres de Florence, et qui est aussi visible dans son buste de Cosme Ier de Médicis que dans ses modèles en cire et en bronze du Persée. La *Vertu triomphante du Vice*, de Jean de Bologne, à la comparer à la *Victoire* de Michel-Ange, est une sorte de génie féminisé, même attitude, même désir d'expression : l'œuvre a d'ailleurs sa fierté et sa grâce austère. Le Mercure envolé que supporte le souffle du dieu du vent serait bien à la place qui lui avait été assignée, au-dessus des eaux d'une fontaine : c'est un bronze d'un jet hardi qui a sa réplique dans l'une des salles italiennes de notre Louvre. De Jean de Bologne aussi, un Aigle et un Dindon, qui sont des morceaux superbes, faits pour orner les rocailles et les jardins de quelque parc.

Il faut encore, pour essayer de donner une idée complète du Musée national, indiquer au moins qu'il contient nombre de pièces, délicates, curieuses, de tous les arts où excella Florence :



[illegible]

ARNOLFO DI CAMBIO. *Le Bargello.*

médailles, émaux, nielles, ivoires, statuettes de toutes matières, tapisseries, étoffes, broderies, armes, boucliers, épées, selles en ivoire, et ne pas oublier la collection Carraud, un Lyonnais qui a fait hommage de ses tableaux, bronzes, sceaux, pierres gravées, majoliques, etc., à la ville où il avait trouvé la distraction et le repos de l'esprit par la magnificence de l'art.



GIOTTO. *Figures du Dante et de Brunetto Latini.*
(Détail d'une fresque de la Chapelle du Bargello.)



GENTILE DA FABRIANO. *La Fuite en Égypte.*

X. — GALERIE DE L'ACADÉMIE

LA PEINTURE BYZANTINE, SIENNOISE, OMBRIENNE, FLORENTINE. — DE GIOTTO A L'ANGELICO ET A MASACCIO. — FRA FILIPPO LIPPI. — UN COFFRET DE MARIAGE. — ANDREA VERROCCHIO. — LUCA SIGNORELLI. — LE PÉRUGIN. — BOTTICELLI. — LE PRINTEMPS. — DE GHIRLANDAJO A BRONZINO. — LES ESCLAVES ET LE DAVID DE MICHEL-ANGE. — LES TAPISSERIES D'ADAM ET ÈVE ATTRIBUÉES A VAN ORLEY.

En partant du Dôme par la via Ricasoli, on arrive à l'Académie des Beaux-Arts, fondée en 1563 par Cosme de Médicis, établie en 1784 par le grand-duc Léopold dans les bâtiments du couvent et de l'hôpital Saint-Mathieu. La collection qu'elle renferme est de la plus grande importance ; elle présente surtout un ensemble rare des œuvres de l'école toscane, plusieurs œuvres significatives des écoles siennoise et ombrienne ; elle abrite enfin, dans une galerie spéciale, avec les moulages des marbres principaux de Michel-Ange, les originaux du David du Palais Vieux et des quatre Esclaves du tombeau de Jules II, et enfin une admirable suite de tapisseries attribuée à Van Orley : l'*Histoire d'Adam et Eve*. C'est dire que la Galerie de l'Académie est un musée qui a son intérêt particulier dans une ville qui compte pourtant, en dehors de tant



Phot. Alinari.

GIOTTO. *La Vierge, son fils, et des Anges.*

d'édifices consacrés à l'art, palais, couvents, églises, trois musées tels que la Galerie des Offices, le Palais Pitti, le Bargello.

L'école byzantine montre de vénérables et anguleuses peintures, une Marie-Madeleine, un Jean l'Évangéliste, qui proviennent des couvents de l'Annunziata et de la Badia. Cimabué commence l'art de Florence avec les mêmes raideurs, où se distingue toutefois une nuance particulière de vie.

L'École de Sienne, qui rivalise d'ancienneté avec l'école de Florence, fait passer sur ses fonds d'or de noires figures de madones et de saints. Un polyptyque du Couronnement de la Vierge est attribué à Ugolino, qui naquit vers le milieu du XIII[e] siècle. Des épisodes de la vie de saint Nicolas de Bari, une Présentation de Jésus au temple, ont pour peintre Ambrogio Lorenzetti, qui est né vers la fin du XIII[e] siècle, qui est mort en 1348. C'est un contemporain de Giotto, et les figures de la Présentation au Temple ne sont pas sans analogie avec les personnages du maître de Santa Croce et de la Madonna dell' Arena de Padoue. Mais celui-ci (1276-1337) a une autre animation, dépasse à la fois Byzance



Photo Alinari.

FRA ANGELICO

LE MASSACRE DES INNOCENTS

Sienne et son maître Cimabue, même avec la Madone portant son fils et entourée d'anges, où les anges sont tous attentifs, préoccupés, autour de Marie, qui est ici une imposante nourrice, assez pareille à celles qui font prendre l'air aux enfants dans la verdure des squares. C'est déjà d'un naturisme qui distance singulièrement les compositions rituelles encore en faveur au XIIIe siècle, et voici que l'observation et l'invention augmentent et varient avec l'*Adoration des Bergers* où Joseph en prière, la Vierge qui borde la crèche où l'Enfant repose, sous les yeux attendris et clairvoyants de l'âne et de la vache, et les deux rustres si éperdus d'adoration, font une scène vivante et amusante au possible. Il en est ainsi de tous les épisodes de la vie de Jésus que l'on peut voir à la Galerie de l'Académie, au nombre de douze, depuis sa naissance jusqu'à sa mort et sa résurrection, et des dix autres tableaux. épisodes de la vie de saint François, petits panneaux qui proviennent de la sacristie de Santa Croce et qu'il est intéressant de comparer aux fresques des chapelles Peruzzi et Bardi. J'ajoute qu'il y a au Louvre une répétition de l'une de ces scènes : saint François recevant les stigmates dans un paysage de maisonnettes et de petits arbres au-dessus duquel vole un ange à forme d'oiseau. L'élève direct de Giotto, Taddeo Gaddi (1300-1366) honore l'en-



GIOTTO. *L'Adoration des Bergers.*



Photo Alinari.

FRA ANGELICO. *La Fuite en Egypte.*

seignement de son maître avec la mise en scène de Jésus au sépulcre entouré de sa mère, de Marie-Madeleine, de ses apôtres et de ceux et de celles qui ne l'avaient pas abandonné. Il y a un beau mouvement pathétique autour du corps étendu sur le linceul. Tous les artistes qui suivent n'ont pas cette science d'arrangement et d'expression, mais quels que soient les arrêts et même les retours en arrière, il y a persistance invincible d'une



Photo Alinari.

FRA ANGELICO

JÉSUS LAVE LES PIEDS DES APÔTRES



Phot. [illegible]

FRA ANGELICO. *L'Adoration des Mages.*

force acquise à travers les œuvres des peintres du XIVe siècle, Agnolo Gaddi, Spinello Aretino et ses collaborateurs possibles, Niccolo di Piero et Lorenzo di Niccolo, dans le grand polyptyque du Couronnement de la Vierge, où les anges sont de douce et charmante tournure parmi les saints barbus répartis dans les compartiment à ogives. Et tout à coup, parmi les répétitions de mêmes scènes et de mêmes types, parmi les monotones applica-



Photo Alinari.

Fra Angelico. *La Récompense de Pelladia à saint Damien.*

tions d'une poétique picturale nouvelle, c'est un ravissement que la rencontre d'œuvres où apparaissent la fraîcheur, l'ingénuité, le don et le savoir, avec Fra Beato Angelico da Fiesole. Il est abondamment représenté à la Galerie de l'Académie, mais on ne le regrette en aucune façon, tant il sait se renouveler sans effort, sans fracas, à chaque scène qu'il compose d'un goût si naturel, si tendre, qu'il dessine de son pinceau minutieux, de ses couleurs fraîches comme des fleurs. Les figures de l'Annonciation n'ont pas



Photo Alinari.

GENTILE DA FABRIANO — L'ADORATION DES ROIS MAGES



Phot. Alinari.

FRA ANGELICO. — *Décapitation des saints Cosme et Damien.*

ici le profond pathétique qu'elles ont au couvent de Saint-Marc. l'ange n'a pas la même arrivée éperdue et respectueuse. il est agenouillé comme un enfant de chœur distrait. et si la Vierge en robe rose et manteau bleu est plus expressive. marquée d'un brin de curiosité devant le messager céleste. elle n'égale pourtant pas la Vierge de Saint-Marc, assise, les bras croisés, avec un si doux visage promis à la souffrance et où se lisent la stupeur, la résignation et l'effroi. Le tableau de l'Académie est, en revanche.



Phot. A...

FRA ANGELICO. *Le Jardin des Oliviers.*

présenté dans un décor vraiment ineffable avec ses colonnettes de cloître de chaque côté et le fond barré par un mur, percé d'une porte qui permet de voir la silencieuse allée de cyprès et de vases de fleurs où l'on devine la promenade journalière de l'humble créature.

Le *Massacre des Innocents* révèle que le doux frère pouvait concevoir les abominations de la cruauté par la fuite terrifiée des



Photo Alinari.

MASACCIO — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINTE ANNE



Phot. [illegible]

Fra Angelico. *La Descente de croix.*

mères devant les durs soldats casqués, l'égorgement des enfants sous l'œil impassible du roi Hérode. La scène se complète par la *Fuite en Egypte*, et la Vierge blonde en manteau bleu est admirable de jeune maternité et de tristesse songeuse, serrant contre elle le nouveau-né, tous deux portés par l'âne que l'on voit positivement marcher sur le sentier montueux, bordé de fleurettes, en avant du paysage de rochers où quelques rares arbres poussent aux creux de terre. Joseph suit l'âne, un bâton chargé de vêtements sur l'épaule, une gourde et un panier aux mains.



Photo Alinari.

FRA ANGELICO. *Le Jugement dernier.*

La *Visite des Rois mages*, agenouillés ou debout autour de la Vierge, assise, son enfant sur les genoux, au seuil de la cabane, est une scène d'arrangement savant et de fines nuances : voyez le groupe en conversation de Joseph et de l'homme coiffé d'un bonnet carré, le serviteur tête nue, le jeune roi qui présente fièrement un objet précieux, le roi barbu et chevelu qui s'agenouille, les mains à terre, pour baiser le pied de l'enfant, et la Vierge qui commence à comprendre l'importance de son rôle, tout en gardant un maintien modeste. C'est avec ce sentiment des nuances que l'Angelico va jusqu'au drame de la Passion, réunit les apôtres pour le lavement des pieds, donne à chacun son caractère et ses sentiments, conçoit de façon saisissante le dialogue de Jésus perspicace avec Judas troublé ; installe dramatiquement le sommeil des Apôtres au Jardin des Oliviers, pendant que le Christ prie et veille au fond, parmi les arbres et les rochers ; dresse les croix du Calvaire, crucifie Jésus, s'attendrit sur la tristesse de Jean et l'évanouissement de la Vierge ; rassemble, autour du Christ mort,



Fra Angelico. *Fragment du Jugement dernier.*



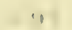
Photo Alinari.

Fra Filippo Lippi. *La Vierge adorant son Fils.*

devant l'entrée du sépulcre, les ensevelisseurs amis et les pleureuses fidèles : il y a dans ce petit tableau les mêmes trouvailles psychologiques déjà constatées ailleurs et exprimées par les atti-



FRA FILIPPO LIPPI — COURONNEMENT DE LA VIERGE



LORENZO MONACO. *L'Annonciation.*

tudes et les visages, commisération désespérée de la mère, humble prosternement de Madeleine, douloureuse réflexion de Jean, attention scrupuleuse de Joseph d'Arimathie et de Nicodème tenant le linceul, groupe de femmes que l'on devine parlant à voix basse, et cette autre debout, penchée, une main crispée sur ses voiles, l'autre main levée nerveusement, et toute la scène au milieu des jardins, des fleurs et des arbres, en avant d'une Jérusalem italienne, fortifiée, hérissée de beffrois et de tourelles. L'Angelico est certainement un des plus intelligents, des plus avisés de tous les peintres



Photo Alinari

ANONYME. *Les noces de Boccaccio Adimari et de Lisa Ricasoli.*

religieux, et cela est encore plus frappant, dans les petites scènes bien agencées, que le sentiment extatique pour lequel on le célèbre volontiers. Il fait visiblement effort pour atteindre le réel et il touche souvent au but. De même que dans les scènes de la vie du Christ, il montre ce scrupule dans la série d'épisodes de la vie des saints Cosme et Damien où il trace çà et là, mêlées étroitement à la légende, des scènes exactes de la vie florentine de son temps. Il en est ainsi des personnages des saints et de Pelladia faisant accepter à Damien une offrande pour l'avoir guérie, de la scène du tribunal présidée par le proconsul Licius, juge en robe et en chaperon, et de toutes les scènes de martyre et de mort qui s'ensuivent, pour lesquelles l'Angelico n'a eu qu'à s'inspirer de l'histoire de sa ville qui venait souvent battre de son flux sanglant les murailles pacifiques de son cloître. Il retrouve sa suavité et sa tranquillité lorsqu'il représente d'un pinceau minutieux les assemblées de saints autour de la Vierge, et même la Descente de croix si méticuleusement réglée, somptueuse miniature qui a pris les proportions d'un tableau d'autel : paysages, costumes, physionomies forment ici un des chefs-d'œuvre éclatants du genre. La même richesse pare la peinture du *Jugement dernier* où l'artiste a formulé en infinis détails tout son désir de grandeur : encore là, il est miniaturiste fort ingénieux par la représentation des tombes



Première partie du coffret des noces de Boccaccio Adimari et de Lisa Ricasoli.

ouvertes, des réprouvés qui s'enfuient, des supplices des damnés (les gourmands attablés les bras liés), de la ronde joyeuse des élus et des anges.

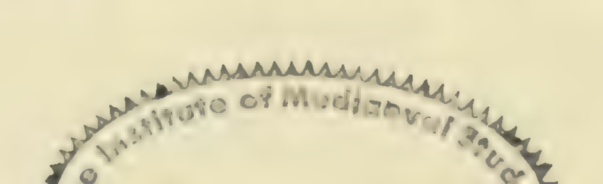
Gentile da Fabriano (1370-1450), contemporain de l'Angelico, annonce Gozzoli, avec l'éblouissante *Adoration des Rois mages* où il y a en même temps l'éclat fleuri de l'ornement et la souplesse charmante de la vie. Ce serait le portrait du peintre qui apparaîtrait en turban rouge et vêtement noir derrière le jeune roi tout doré qui rayonne au centre de la composition. Sur la prédella, il y a la *Nativité* et la *Fuite en Egypte ;* le troisième compartiment, la *Présentation au Temple*, est au Louvre (qui pourrait bien provoquer un échange pour restituer son unité à l'œuvre admirable).

C'est encore la suite de l'art de l'Angelico que l'on trouve chez Lorenzo Monaco, avec le même sentiment de défiance et d'épou-



Deuxième partie du coffret des noces de Boccaccio Adimari et de Lisa Ricasoli.

vante chez la Vierge de l'Annonciation, mais c'est une grandeur nouvelle qui se révèle par Masaccio (1401-1428), avec la Vierge fière et la sainte Anne sévère assises aux degrés du même trône. Fra Filippo Lippi (1412-1469) s'assimile en partie ces découvertes en même temps qu'il garde la tradition de l'Angelico, dans son beau *Couronnement de la Vierge* et sa charmante *Vierge adorant son fils*; c'est un artiste doué de savoir et de souplesse, comme on en voit à la suite des découvreurs. Neri di Bicci, Alessio Baldovinetti, Francesco Pesello, dit le Pesellino, et beaucoup d'autres, répètent inlassablement les mêmes motifs. On connaît un moment de répit à regarder la précieuse peinture dont un artiste inconnu du XVIe siècle a orné une cassona (ou coffret) qui contenait vraisemblablement des présents de mariage : il y a très logiquement représenté le cortège de noces des mariés, Boccaccio





Troisième partie du coffret des noces de Boccaccio Adimari et de Lisa Ricasoli.

Adimari et Lisa Ricasoli, sur la place du Dôme, devant le Bigallo et le Baptistère, et il est tout à fait intéressant et plaisant de voir, à la place de tant de conventionnelles images religieuses, une représentation fine et jolie des musiciens aux trompettes fleurdelisées, les dames en beaux atours assises au pied des murailles de marbre du Baptistère, les époux et leur cortège chamarrés d'or, les spectateurs pris sur le vif de leur curiosité et de leur plaisir.

Vasari affirme que l'ange agenouillé, de profil, dans le *Baptême du Christ*, d'Andrea Verrocchio (1435-1488), serait de son élève Léonard de Vinci : cet ange ajoute, en tout cas, une grâce vivante et charmante à la peinture ciselée et durcie du Christ et de saint Jean, dont l'expression n'est d'ailleurs pas sans profondeur sous les apparences de sauvagerie. Luca Signorelli (1441-1524), le grand



Photo A...

LE PÉRUGIN. *L'Assomption de la Vierge.*

peintre des fresques d'Orvieto qui font de lui un précurseur de Michel-Ange, l'auteur de l'étonnant *Triomphe de Pan* (musée de Berlin), est représenté par deux belles peintures, la *Vierge et son fils entourés de saints*, au-dessous d'une image de la Trinité, magnifique par l'ampleur des formes de la mère paisible, des deux archanges et des deux évêques, et le *Christ en croix*, aux pieds duquel se désespère une Madeleine tragique.

Quoiqu'il appartienne à l'école ombrienne, le Pérugin (1446-1524) peut être classé ici, d'abord pour sa collaboration avec Fra Filippo Lippi, dont il termina la *Descente de croix* destinée au couvent de l'Annunziata. A vrai dire, bien que le Pérugin soit surtout visible dans cette œuvre d'émotion un peu théâtrale, trop déchiquetée par les draperies et les banderoles, il est probable qu'il a tenté vainement d'unifier le tableau, et il est mieux lui-même avec deux portraits de moines, dom Blasio et dom Balthazar, du couvent de Vallombrosa. Mais on voit surtout la force de sa peinture, malgré la figure conventionnelle du Christ, dans le Jardin des Oliviers, où le paysage de Pérouse surgit si délicatement dans l'atmosphère lumineuse, où les figures des apôtres endormis ont la grâce robuste qui annonce Raphaël. C'est aussi le caractère d'une œuvre plus parfaite encore, l'*Assomption*



Photo Alinari.

ANDREA VERROCCHIO — BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST



Photo Alinari.

SANDRO BOTTICELLI. *Fragment du Printemps.*

de la Vierge, où celle-ci, placée au-dessous du Père Éternel et entourée d'anges voletant, priant, jouant de la viole, de la guitare et de la harpe, est une des plus belles figures de femme que la peinture religieuse ait prise à la réalité. Elle suffirait à consacrer cette *Assomption*, qui vaut encore par la noble stature des saints et du cardinal debout sur le sol, par le coloris puissant et sombre, par la forme dense des figures et des figurines réunies en admirable équilibre.

Sandro Filipepi, dit Botticelli (1447-1510), dont nous avons vu aux Offices des œuvres caractéristiques, parmi lesquelles la *Naissance de Vénus*, n'est pas moins bien exprimé à la Galerie de l'Académie. Tout d'abord un *Couronnement de la Vierge* de la même conception générale que l'*Assomption* du Pérugin : quatre saints, l'Évangéliste, Augustin, Jérôme, Éloi, debout sur le sol, et au-dessus, dans les nuages, la Vierge et le Père Éternel, entourés d'une ronde d'anges, d'une vision toute différente que chez Pérugin : les figures sont d'allures plus nerveuses et plus libres, la ronde d'anges est délicieuse d'imprévu, et la Vierge inclinée a cette beauté ardente et souple, ce visage voluptueusement pudique, étonné et pensif, que Botticelli a donné à ses Madones et à ses Vénus. Elle est à peu près ainsi, mais plus rassise, plus mûre, dans un autre tableau où elle trône, son fils sur ses genoux, au milieu d'un groupe de quatre saints et de deux saintes. Elle triomphe enfin, toute jeune, délicatement ingénue, au milieu d'anges et de saints aux physionomies pareilles à la sienne, sur un trône de marbre, sous un dais rouge que deux anges écartent du même mouvement harmonieux, et un portique cintré largement ouvert. Deux autres anges apportent, avec des gestes de commisération, les clous et la couronne d'épines du futur supplice, et au pied du trône, sur les dalles blanches et noires, se tient l'assemblée des saints. Enfin, la Galerie de l'Académie conserve un tableau de



Photo Alinari.

LUCA SIGNORELLI — LA VIERGE AVEC SON FILS ET DES SAINTS



Photo Alinari.

Sandro Botticelli. *Fragment du Printemps.*

Botticelli, aujourd'hui célèbre, longtemps ignoré, puisque Paul Mantz ne le nomme même pas dans l'*Histoire des Peintres* publiée par Charles Blanc, et qu'il est à peine mentionné ailleurs.



Photo Alinari.

LORENZO DI CREDI. *L'Adoration des Bergers.*

Tout en décrivant l'œuvre inexactement, Eugène Muntz a réparé l'oubli, et après lui beaucoup d'autres : on sait que la mode a adopté la *Primavera*, en Angleterre et en France, et aussi en Italie. La mode n'a pas eu tort, et l'*Allégorie du Printemps* a pris la place qui lui convenait parmi les chefs-d'œuvre de la peinture. C'est un tableau mystérieux, puisqu'il incite aux longues contemplations, même aux rêveries sans fin, mais il est probable qu'il est de conception assez simple, malgré la diversité des figures et leurs significations diverses. On peut voir les trois Grâces dans le groupe des femmes de gauche, et Mercure dans le personnage debout auprès d'elles qui cueille un fruit, et il paraît aussi vraisemblable de voir ici le berger Pâris et les trois déesses qui prétendent au prix de la beauté et de l'amour. Voici l'Amour, d'ailleurs, qui voltige vers elles en leur décochant une flèche. Le groupe de droite est composé de la nymphe du Printemps, grande, droite et fière, son beau corps flexible à peine voilé par la robe semée de fleurs et la tunique relevée où elle puise à pleine main les fleurs qu'elle jette autour d'elle. Cette belle créature n'est que fleurs,



Photo Alinari.

LUCA SIGNORELLI — LE CHRIST EN CROIX



Phot. Alinari.

SANDRO BOTTICELLI. *Fragment du Printemps.*



Photo Vogir.

FRA BARTOLOMMEO. *L'Apparition de la Vierge à saint Bernard.*

un collier de fleurs aux épaules, une parure de fleurs mêlée à sa blonde chevelure. Derrière elle, demi-nue, court sous le souffle du vent une hamadryade échevelée, à la bouche entr'ouverte d'où sort une guirlande de fleurs. Entre les deux groupes une femme se dresse, richement vêtue, tête penchée, doux visage, une main levée, l'autre retenant son manteau, et celle-là, si l'on veut, restera énigmatique, sera la Sagesse ou la



Photo Alinari.

PÉRUGIN — LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS



SANDRO BOTTICELLI. *Fragment du Printemps.*



ANDREA DEL SARTO. *Quatre saints.*

Mélancolie, car son visage est sérieux, d'une sérénité un peu triste. D'ailleurs, tous les visages de Botticelli sont mélancoliques, même ceux des déesses ou des Grâces réunies en un mouvement de danse, même celui de la nymphe du Printemps couverte de fleurs. La poétique conception semble dire à tous de vivre l'heure qui



Photo Alinari.

SANDRO BOTTICELLI

LA VIERGE AVEC SON FILS, DES ANGES ET DES SAINTS.



Photo Alinari.

SANDRO BOTTICELLI. *Fragment du Printemps.*



Photo Alinari.

Angelo Bronzino — *Portrait de Laudamia de Médicis.*

sonne, la joie éphémère de la saison nouvelle. Il y a à la fois de l'amour et du regret dans tous ces yeux, beaux comme les fleurs qui les environnent, et qui passeront comme elles.

C'est en revenant aux œuvres des contemporains de Botticelli que l'on voit combien ce grand artiste fut différent, d'originalité subite, d'essence rare. Cela n'enlève rien a la personnalité d'un Domenico Ghirlandajo (1449-1494), laquelle se prouve par des œuvres d'une composition impeccable, d'une richesse inouïe, telle que la *Madone entourée de saints*, et surtout l'*Adoration des bergers*, d'une si curieuse mise en scène, le toit dépenaillé de l'étable supporté par des colonnes corinthiennes où est inscrite la date de 1485, l'auge de l'âne et du bœuf faite d'un sarcophage antique orné de guirlandes. La Vierge adore l'enfant posé à terre et qui se suce le pouce, des paysans d'honnête figure le désignent et l'adorent, cependant que Joseph se retourne pour observer le cortège des Rois mages qui



SANDRO BOTTICELLI

LE PRINTEMPS

arrive par la route taillée au flanc d'une montagne rocheuse, à gauche d'un paysage de collines et de villes fortifiées. On peut encore, après cette page superbe, regarder une autre *Adoration des bergers*, de Lorenzo di Credi (1459-1539), tout à fait plaisante d'attitudes respectueuses et de mines ravies. On aimera le mouvement d'arrivée aérienne d'une *Vierge apparaissant à saint Bernard*, de Fra Bartolommeo (1475-1517) ; on sera plus insensible à la *Résurrection* mélodramatique de Raffaëllino del Garbo (1466-1524) ; on respirera comme une odeur d'encens et de sacristie devant l'*Annonciation* et la *Trinité* de Marietto Albertinelli (1474-1515) ; on louera la force, la belle carrure du quatuor de saints d'Andrea del Sarto ; et l'on goûtera l'arrangement de la robe de velours noir, brillante de perles, du col de dentelles, de la chevelure emperlée aussi, qu'a voulu,



Photo Alinari.

MICHEL-ANGE. *Un Esclave.*



MICHEL-ANGE. *Un Esclave.*

pour se faire peindre par Bronzino (1502-1572), la jeune personne d'air un peu revêche et suffisant qui n'est autre que la sœur de Lorenzo de Médicis, Laudamia, femme de Pietro Strozzi.

On retourne en grande hâte vers la large galerie d'entrée, on se dirige vers le *David* de Michel-Ange, devant lequel on parvient après avoir passé devant les *Esclaves* du tombeau de Jules II, les moulages des œuvres principales du grand statuaire et les merveilleuses, les uniques tapisseries de l'histoire d'Adam et Eve, d'après les cartons attribués à Van Orley.

Les quatre *Esclaves* de Florence sont les frères des deux Esclaves du Louvre; tous six étaient les cariatides destinées au tombeau monumental de Jules II. La France acquit les siens de Roberto Strozzi, qui les reçut en don de Michel-Ange, recueilli chez lui au moment des



Photo Alinari.

DOMENICO GHIRLANDAJO

L'ADORATION DES BERGERS



Photo Alinari.

MICHEL-ANGE. *Tête du David.*

troubles de Florence. François I[er] en fit présent au connétable de Montmorency, ils passèrent aux mains de Richelieu, dont la famille les possédait en 1793, époque où Alexandre Lenoir les acheta pour le Louvre. Ceux de Florence restèrent sans emploi, donnés à Cosme I[er] par le neveu de Michel-Ange, placés aux grottes du jardin Boboli, retirés de là pour être abrités à la Galerie de l'Académie. Ils forment, avec les deux moulages du Louvre, une avenue splendide pour arriver au David.

Les deux statues du Louvre sont les plus achevées, mais les autres, encore engagées dans les blocs de marbre, n'en sont pas moins des œuvres prodigieuses. On a sous les yeux le travail de Michel-Ange interrompu : le sculpteur vient de laisser son ciseau et son maillet, il semble qu'il va revenir pour se remettre à la besogne. En l'attendant, les colosses se convulsent pour sortir de la gangue où ils sont encore à demi enfermés. Des jambes et des bras, ils essaient de soulever la masse qui les opprime et pèse sur eux, une souffrance indicible se dégage de ces forces prisonnières, de ces titans écrasés.

Le *David* est une œuvre de 1503, c'est-à-dire de la jeunesse de Michel-Ange. Il avait vingt-sept ans lorsqu'il demanda que lui fût confié le bloc de marbre de Carrare où le sculpteur Augusto di Duccio avait commencé déjà à sculpter une œuvre aux dimensions plus grandes que nature et avait échoué. Michel-Ange imagina de tailler une autre statue à travers cette statue manquée, et il exécuta le David qui fut dressé en cérémonie sur la Ringhiera du Palais de la Seigneurie, en présence du gonfalonier Piero Soderini, lequel trouva le nez un peu gros. Michel-Ange lui donna satisfaction en faisant semblant de le diminuer. Bravo ! cria le gonfalonier, et tous avec lui.

La critique, depuis le temps de Michel-Ange, s'est également employée à déprécier cette statue colossale. Les objections sont



Photo Alinari.

MICHEL-ANGE — DAVID

Van Orley (Tapisserie flamande attribuée à)

incompréhensibles devant le marbre original de la Galerie de l'Académie, et aussi devant le bronze érigé à mi-côte de San Miniato, au-dessus de Florence. Là, par ce monument dont la base architectonique, dans le style des tombeaux de Médicis, supporte les statues du Jour et de la Nuit, de l'Aurore et du Crépuscule, Michel-Ange prouve qu'il avait un génie de statuaire pour se déployer dans l'espace lumineux, sous les nuages et le bleu du ciel, parmi les verdures, autant que pour s'enfermer aux salles basses des sépulcres, aux nefs et aux chapelles des églises, aux galeries des palais. C'est au penchant de cette colline de San Miniato que l'on peut le mieux comprendre et admirer l'ample et écrasante conception si simple, si aisée en même temps. Que serait-ce donc si, au lieu de la reproduction en bronze, le marbre original se dressait ici librement ? Mais on voit ce marbre précieux sur le fond de lambris de l'Académie et l'on finit par tout oublier, même et surtout les critiques, devant cette statue de proportions colossales si bien calculées. Non, la tête n'est ni trop petite ni trop grosse, non, la pensée de la stature habituelle de l'enfant ne vient pas détruire l'effet de grandeur obtenu par les proportions agrandies. La mesure est bien trop observée pour cela. Les jambes flexibles et robustes, la jambe droite bien appuyée au sol, le pied gauche légèrement soulevé, le torse jeune, les bras souples, le bras droit allongé, le bras gauche replié vers l'épaule, les deux mains tenant derrière le dos le cuir de la fronde, tel se présente le David. Le visage régulier, fier et résolu, est chargé d'une chevelure bouclée, en désordre ; le regard est fixe, tendu vers l'ennemi, courageusement et farouchement ; la bouche est serrée, toute l'expression est ardente et triste. Le héros attend le choc et va le prévenir d'un mouvement subit. La pierre vengeresse ira frapper au front le géant sauvage. Tout affirme la vaillance réfléchie, la victoire certaine, chez ce jeune homme, beau comme un dieu grec, un Apollon lumi-



VAN ORLEY (Tapisserie flamande attribuée à).

neux, œuvre de jeunesse qui annonçait la maturité formidable et la vieillesse invincible du peintre de la Sixtine, du statuaire du Moïse et des Médicis, de l'architecte de Saint-Pierre de Rome.

J'ai déjà dit que des moulages entouraient ce David ; il y a aussi un résumé, par des photographies encadrées, de l'œuvre de Michel-Ange. L'hommage, bien présenté, est complet.

Mais on a encore ici une autre émotion c'est à la vue des étonnantes tapisseries de Bruxelles, d'après les cartons attribués à Van Orley. En un tissu merveilleux dont la contexture et les couleurs ont bravé le temps, c'est l'histoire d'Adam et Eve à travers des splendeurs de paysages incomparables, rochers, collines, arbres, forêts, prairies, vergers animés peu à peu de tous les êtres vivants.

La série de ces tapisseries commence par la création d'Adam. Un Dieu le Père, chevelu et barbu, pareil à un Jupiter et à un Moïse, vêtu d'une ample robe à ramages, soulève et tire hors du limon de la terre un Adam jeune et fort, qui lui ressemble comme un fils : il a les pieds encore engagés dans la terre et la pierre, mais sa nudité est harmonieuse et forte, et ces deux colosses se dressent au milieu d'un paysage abondant, tout bruissant de feuillages et coloré de fleurs. Quelques animaux se montrent : deux singes dans un palmier, un paon sur la branche d'un arbre sec, un marcassin et un faisan sur le sol. Nous retrouvons Dieu le Père et Adam sur la tapisserie suivante, qui est d'une beauté simple inimaginable, un défilé de tous les animaux devant Adam, sous les ordres du Père Éternel qui voltige en sa lourde robe au-dessus de cette armée en bon ordre. Sous les yeux d'Adam surpris, trois groupes passent en files serrées : en tête du premier, l'escargot, suivi de serpents qui rampent ou se dressent, du lézard, du caméléon, de la tortue, du porc-épic, du renard, du loup ; le second est mené par une fière licorne, derrière laquelle sourient le lion et la tigresse, s'avance l'éléphant qui agite sa trompe vers Adam.



Van Orley (Tapisserie flamande attribuée à).

puis la girafe, le chameau, le cheval, le cerf, la vache, le mouton, l'ours, le marcassin déjà vu ; le troisième groupe est précédé des souris et des rats, que suivent des chats patelins, des écureuils, etc. Ce n'est pas tout : au ciel vole lentement, majestueusement, la cohorte des oiseaux, pattes pendantes, ailes déployées, l'autruche en tête, l'aigle, le dindon, le hibou, et tant d'autres, parmi lesquels les papillons. L'histoire continue avec la création d'Eve : la femme jeune, enfantine, naïve, délicieuse, debout sous le pommier, en conversation avec un serpent aussi grand qu'elle ; la pomme offerte à Adam ; les deux coupables s'apercevant qu'ils sont nus et se cachant sous des ceintures de feuilles de figuier ; le départ du paradis terrestre. Tous ces personnages, parmi ces paysages merveilleux, Dieu le Père, Adam, Eve, les Anges, sont de proportions grandioses, et les scènes qu'ils jouent aux murailles, sur ces tentures les plus belles qui soient au monde, supportent le voisinage des Esclaves et du David de Michel-Ange. C'est tout dire !



FRA ANGELICO. — *Le Couronnement de la Vierge.*



Photo Alinari.

F. de Troy. *Les Noces d'Esther.*

XI. — LES ARAZZI

LES TAPISSERIES DE FLORENCE. — LES MOIS DU BACCHIACCA. — LES NOCES DE CATHERINE DE MÉDICIS. — LA FLORE D'ANGELO BRONZINO. — TAPISSERIES DES GOBELINS.

Au Palazzo della Crocetta, qui occupe un vaste emplacement au long de la via della Colonna et de la via della Pergola, on a logé avec le musée archéologique, riche en objets étrusques et égyptiens, une galerie de tapisseries, dont les pièces se voyaient autrefois aux murailles du couloir qui va de la Galerie des Offices au Palais Pitti. Ces tapisseries de Florence ont gardé le nom d' « arazzi ».

du nom de la ville d'Arras, les tapissiers Nicolas Karcher et Jean Roost ayant en effet été mandés des Flandres pour fonder une manufacture florentine en 1545, au temps de Cosme Ier. Les travaux furent menés jusqu'au XVIIIe siècle : ils forment le fond de cette collection, qui s'est complétée par des tapisseries de l'Allemagne, des Pays-Bas, de la France. Parmi les artistes italiens qui ont fourni des cartons, ou dont on a utilisé les peintures aux métiers de tissage, il y a Michel-Ange (une *Pieta*), Raphaël (une *Madone*), Andrea del Sarto (une *Sainte Famille*), Angelo Bronzino (une *Justice*, une *Flore*), le Bacchiacca (les *Mois* et des *Grotesques*), Allori Salviati, le Cigoli (*Scènes de la vie du Christ*), Gentileschi (*Bethsabée*), etc.

Les *Mois* du Bacchiacca, exécutés par Jean Roost, reproduisent des scènes de la vie rustique, moisson, vendanges, cueillette des fruits, mort du cochon, etc., encadrés de bordures de masques, de fruits, de signes du zodiaque, d'une ornementation légère. Dans une toute autre manière, un peintre français inconnu a fourni les modèles d'une série de tapisseries consacrées aux fêtes du mariage de Henri II avec Catherine de Médicis. Tout y est d'une richesse, d'une lourdeur, où l'arrangement et l'ordre se font néanmoins sentir. Encadrées par des bordures d'arabesques, de feuillages, de figurines dans le goût le plus savoureux de la Renaissance, ce ne sont que groupements de seigneurs, de dames, où Catherine, de noir vêtue, est facilement reconnaissable, défilés, cavalcades, carrousels, exercices, chars de triomphe, apparitions d'amours et de nymphes devant une tribune garnie de feuillages, splendides réunions qui occupent toute la surface de ces belles pièces tissées de laine et de soie, d'or et d'argent. L'une d'elles a la marque de Bruxelles.

Exécutée par Jean Roost, l'une des tapisseries d'Angelo Bronzino montre Flore bondissant dans les airs, assise sur le dos d'un bélier, accompagnée d'amours et d'un jeune couple porté par un



Artiste français inconnu



Photo Alinari.

BACCHIACCA. *Juin et Juillet.*

taureau. Cette Flore est à la fois d'un réalisme et d'un style étonnants, créature vivante et ardente qui jette des fleurs à profusion à travers l'espace, au-dessus d'un paysage de collines, de champs, de verdures. La bordure est de la même force hardie, masques et fruits, satyres barbus chargés de pampres et de raisins, jeunes faunes debout sur leurs pieds de boucs comme des cariatides et présentant des cornes d'abondance chargées de fruits et de fleurs.

La Manufacture des Gobelins est aux Arazzi de Florence avec l'*Eau* de Lebrun, exécutée par Jans en 1666, splendeur marine



A. BRONZINO. Photo A[illegible]

Flore.

d'algues, de coquillages, de poissons, sur laquelle règne Neptune entouré de naïades et de tritons ; un *Triomphe des Dieux*, de Noël Coypel, où se voit Neptune encore, sur une niche en forme de coquillage ; enfin la série de l'*Histoire d'Esther*, de François de Troy, tissée par Audran, toute cette chronique de la Bible mise en scène avec les décors, les costumes, le jeu dramatique et pompeux d'un opéra français du XVIIIe siècle.



Photo [illegible]

Artiste inconnu. — *Portière aux armes des Médicis.*



Palais Pitti.

XII. — PALAIS PITTI

L'ARCHITECTURE DU PALAIS. — LA PEINTURE FLORENTINE. — LES PORTRAITS DE RAPHAËL. — LA PEINTURE VÉNITIENNE. — LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES. — LE JARDIN BOBOLI.

Sur la rive gauche de l'Arno, le Palais Pitti et le Jardin Boboli occupent presque toute la partie de Florence qui est comme un faubourg de la ville. On peut aller du Musée des Offices à la Galerie Pitti par le corridor construit au-dessus du Ponte Vecchio par



Photo Anderson.

FRA FILIPPO LIPPI. *La Vierge et l'enfant Jésus.*

Vasari en 1564 pour les noces de François de Médicis avec Jeanne d'Autriche. Malgré l'intérêt de la collection d'estampes visible aux murs de l'escalier et du couloir, on préférera une autre route à ce cheminement de dix minutes qui se continue devant une série interminable de portraits des Médicis, de papes, de cardinaux, de vues de villes d'Italie. En prenant le Ponte Vecchio, on



Photo Alinari

BOTTICELLI — LA BELLE SIMONETTA

passe à travers le quartier où sont le palais Guichardin et la maison de Machiavel, on arrive à la vaste place en pente sur laquelle est bâti le Palais Pitti, antique maison du bourgeois Luca Pitti, rival des Médicis, devenue la forteresse de la peinture italienne. L'aspect est saisissant de cette bâtisse farouche, faite de pierres presque à l'état brut qui donnent à voir des aspérités de rochers. Je ne crois pas qu'aucun monument, si ce n'est dans la Rome antique, ait donné une telle impression de grandeur rude.



Photo Alinari

Piero della Francesca. *Femme inconnue.*



Photo Alinari.

FRA BARTOLOMMEO. *La Déposition de la croix.*

de puissante assise. On ne s'étonne pas que le premier plan ait été fourni par Brunelleschi, heureusement servi et continué, non seulement par le premier constructeur, son élève Luca Fancelli, mais par ses successeurs jusqu'à Ammanati, architecte de la partie postérieure sur le jardin Boboli et de la décoration intérieure, jusqu'aux Parigi qui allongèrent le rez-de-chaussée et le premier étage, percés chacun de vingt-deux fenêtres, et qui ajoutèrent six fenêtres aux sept fenêtres de l'étage supérieur. L'achèvement n'eut lieu que de la fin du XVIIIe siècle au commencement du XIXe par les deux ailes en avancée sur la place, — rare exemple d'unité conservée à travers le temps. Presque pas d'ornements :



Photo Alinari.

LÉONARD DE VINCI. *La Monaca.*



Photo A...

FRA BARTOLOMMEO. *La Résurrection de Jésus entre les quatre évangélistes.*

des cintres de pierres en éventail au-dessus des fenêtres, des frontons au rez-de-chaussée, des lucarnes rondes au premier et au deuxième étage, des têtes de lions au-dessous des fenêtres grillagées du rez-de-chaussée. Pénétrez dans ce logis bourgeois et seigneurial de la Florence du XVe siècle, c'est un luxe inouï d'escaliers et de galeries, de plafonds peints, de murailles décorées (par Pierre de Cortone) de marbres rares, de dorures, de cariatides, de tentures, de meubles. En passant d'une salle à une autre, par un corridor, on a la subite vision d'une salle de bains ornée de quatre Vénus. Une autre Vénus est érigée dans la salle de Flore : c'est Pauline Bonaparte, sculptée par Canova. Les douze salles présentent en de superbes décorations des merveilles de la peinture de la Toscane, de l'Ombrie, de Venise, et quelques beaux tableaux de l'école espagnole et des écoles du Nord.

On retrouve Fra Angelico, Andrea del Castagno, pour la période du XIVe siècle au XVe siècle, puis Filippo Lippi avec une de ses



Photo Alinari.

RAPHAËL

LA VIERGE DITE DU GRAND DUC



Photo Alinari.

Le Pérugin. *L'Adoration de l'enfant Jésus.*

plus charmantes Vierges, blonde, fine, pensive, tenant au creux de sa robe rose un bambin grassouillet qui mange une grenade. L'arrangement de ce tableau rond est également excellent par la réunion sans confusion de scènes de la vie de sainte Anne. La tradition est assez vraisemblable, qui voit ici le portrait de Lucrezia Buti, la

maîtresse de Fra Filippo, enlevée par lui d'un couvent où il avait été accueilli comme moine et comme peintre. Il n'y a aucun doute sur la personne représentée en corsage vert à crevés blancs, lacé de rubans de velours noir, Béatrice d'Este, épouse de Ludovic Sforza, morte à vingt-deux ans, visage bizarre au profil mince et fermé, coiffure singulière faite



Photo Alinari

RAPHAËL. *Maddalena Doni.*

d'un léger bonnet aux mailles d'or, ornée de bijoux et de perles, mais s'il n'y a pas doute sur le modèle, il y a doute sur le peintre, Bonsignori, Lorenzo Costa ou Piero della Francesca, dont les tableaux sont si rares. Par contre, si le portrait dit de la « belle Simonetta » est attribué sans conteste à Botticelli, il n'est nullement prouvé que ce soit ici la Simonetta, maî-



Photo Alinari

RAPHAËL. *Angelo Doni.*



Photo Alinari.

RAPHAËL PORTRAIT DE LA FORNARINA



LE PÉRUGIN.

Marie-Madeleine.



Photo Anderson

Andrea del Sarto. *Déposition de la croix.*

tresse de Julien de Médicis, et la vraie pourrait bien être à Berlin ou à Chantilly. Cela n'enlève riende l'extraordinaire aspect, douceâtre et inquiétant, de cette longue créature au dos un peu voûté, au col reptiléen, au long nez, à la bouche minuscule, vêtue d'une robe de bure liséréе d'une chemise blanche, les cheveux ondés, cachant les oreilles, à peine serrés d'un bonnet blanc, le col nu simplement orné d'un mince cordonnet noir. Luca Signorelli, Piero del Pollajuolo, Filipino Lippi, sont ensuite fort dignement représentés et les doutes de l'histoire de l'art ne recommencent que devant le portrait de la Monaca, attribué à Léonard de Vinci. La beauté de l'œuvre donne raison à l'attribution. Ce portrait de femme, peint sous les arcades d'un cloître aux vastes dépendances, cette moinesse à la poitrine bombée hardiment décolletée par sa robe de velours noir qui semble glisser de ses épaules superbes, ces splendides mains baguées dont l'une tient un livre de prières marqué au monogramme du Christ, et surtout ce visage mat aux lèvres lippues, aux yeux grands ouverts, ce visage vivant et secret qui respire dans une atmosphère de pensée, de qui cela serait-il,



Photo Alinari.

RAPHAËL

VIERGE A LA CHAISE



Photo A[illegible].

RAPHAËL. *La Donna Gravida.*



Photo Alinari.

ANDREA DEL SARTO. *Saint Jean-Baptiste.*

si ce n'était de Léonard ? Lui seul connaît alors ce flottement de l'atmosphère et de l'expression qu'il offrit en don magnifique à la peinture.

Domenico Ghirlandajo ne triomphe pas comme aux fresques de Santa Maria Novella, mais se retrouve avec son goût ordinaire dans une *Adoration des Mages* où les rôles d'habitude sont fort bien distribués. Pour le génie de Michel-Ange, il n'a vraisemblablement rien à faire avec les trois Parques inscrites abusivement sous son nom. Fra Bartolommeo déploie largement son savoir expressif, sa peinture savante, l'ordonnance de ses figures équilibrées, par une réunion de toiles où le drame de la Passion s'empreint de douceur et de sérénité. Dans l'une de ses deux Dépositions de la croix, si l'une des Vierges est un peu bénigne, le Christ un peu gentillet, la Madeleine et l'apôtre Jean ont belle allure. Par contre, dans l'autre, presque tout est superbe, le Christ pensif dans la mort, la Mère sans larmes, mais subitement vieillie, Jean tremblant, l'un des hommes amis énergique, l'autre immobile et ravagé, la Madeleine vraiment sublime, les mains jointes et serrées, le visage rigide d'angoisse devant l'irréparable. Un autre tableau, la *Résurrection*, justement vanté, montre Fra Bartolommeo tout près



Photo Alinari.

RAPHAËL

LA VISION D'ÉZÉCHIEL



Photo Anderson

RAPHAËL. *Le pape Jules II.*



Photo Alinari

ANDREA DEL SARTO. *Sainte Famille.*

de Raphaël, par les anges, vigoureux comme des amours, qui soutiennent le calice, par les quatre évangélistes qui ont autour du Christ la tenue des assemblées philosophiques des Chambres du Vatican.

Il est permis, pour la suite chronologique, de mêler à l'école de Florence sa voisine l'école de l'Ombrie. Pietro Vannucci, dit le Pérugin, même s'il n'annonçait pas Raphaël, tiendrait son rang et sa place, et peut-être même est-on enclin à ne pas voir l'importance de son apport parce que Raphaël s'en est tranquillement emparé. La Marie-Madeleine est un portrait d'une jolie éloquence avec son teint de bistre, son ovale pur, ses mains fines et l'harmonie bellement établie par la chevelure blonde, le corsage rouge, le manteau vert sombre. La Vierge en adoration devant son fils, assis sur un sac, et que soutient un ange, pendant qu'un Jean-Baptiste enfant s'agenouille, est évidemment un exemplaire convenu du type de madone aux mains jointes, celle-ci fort indifférente et fort paisible, mais on oubliera le sujet pour voir là une dame de Florence en robe rouge et manteau bleu, suivant l'office à



Photo Alinari.

RAPHAËL

PORTRAIT DU PAPE LÉON X,
AVEC LES CARDINAUX LOUIS DE ROSSI ET JULES DE MÉDICIS



RAPHAËL. *Tommaso Inghirami.*



Photo Vizzavona.

Le Pontormo. *Portrait d'homme.*

l'église et à laquelle il ne manque que son prie-Dieu. On ne se plaindra d'ailleurs pas du décor donné à la scène : c'est une de ces vues de Pérouse où excelle le peintre, les collines, la rivière, les tours rondes et carrées, les arbres clairsemés, un ciel verdâtre et doré. On retrouve cette beauté de paysage dans la *Déposition de la croix* datée de 1495, où les personnages habituels de la scène funèbre, revêtus de costumes éclatants, sont groupés en avant d'une ville et d'un lac apparus au lointain d'une atmosphère limpide.

Il est certain que Raphaël a fait un apprentissage prudent, appliqué, soumis, chez le Pérugin, et qu'il y a chez lui, en 1504, lorsqu'il peint les portraits d'Angelo Doni et de sa femme Maddalena Doni, de la gaucherie et de la lourdeur. Dans la Madone dite du Grand-Duc (Ferdinand III ne pouvait, dit-on, s'en séparer) Raphaël a poli et serti une perle péruginesque, une figure de jeune mère encore enfantine, délicate, émue, sérieuse. C'est une compagne des Vierges et des saintes du Pérugin que cette madone blonde, candide, aux yeux baissés, mais ce n'est pas leur sœur.



GIORGIONE — UN CONCERT



Photo Alinari.

CRISTOFANO ALLORI. *Judith.*

elle est déjà d'une autre race, plus fine et plus réfléchie. Il n'y aurait à regretter que la vigueur de l'enfant Jésus, évidente vulgarité trop pesante aux bras frêles de la jeune mère.

Le portrait qui a été peint la même année 1505, ou deux ans après, la *Donna Gravida* (la femme enceinte), s'il a encore quelque lourdeur, cette lourdeur est devenue force, et il y a sur ces traits réguliers une expression de vie placide, toute différente de la douceur monotone du Pérugin. Le portrait est aussi savamment relevé par la puissance de la couleur répartie aux cheveux roux retenus dans une résille d'or, au corsage jaune bordé de velours noir, aux manches rouges à crevés blancs, au tablier blanc. Et les mains courtes, grasses, sont d'accord avec le visage rond, massif, bombé, aux yeux bien ouverts. Cette mise en place d'un portrait, le personnage vu jusqu'à un peu au-dessous de la ceinture, les deux mains bien en valeur, c'est une des leçons que J.-D. Ingres saura prendre de Raphaël. Et voici un autre portrait de femme, dite la Fornarina, ou la Velata, que l'on a disputé à Raphaël et qui est bien l'une des plus belles



Photo Alinari.

BENVENUTO TISI, dit le GAROFALO. *La Zingarella.*

effigies de femme qui existent, une harmonie de cheveux noirs et d'yeux noirs, de chair pâle, de bouche vivante, un corps de statue de marbre dont la chair respire et se meut dans un bouillonnement d'étoffes grises, blanches, dorées, sous un voile qui enveloppe toute la superbe créature, une main qui retient ce voile, une autre qui rajuste le corsage et la chemisette. C'est la vie qui frémit, le regard qui brûle. Si Ingres a vu tous les portraits de Raphaël, Corot a vu celui-là, seulement Raphaël a gardé son secret de flamme. C'est encore la Fornarina que la *Vierge à la chaise* peinte à Rome en 1510, mais avec quel changement d'expression ! Tout à l'heure, sous ses voiles en désordre, c'était la maîtresse, ici, c'est la mère, et il importe peu que sa coiffure en turban, son châle à ramages (d'étoffes très italiennes) la fassent ressembler à une belle sultane, comme le dit un peu vite Taine. C'est Ingres qui en a fait une odalisque et qui suggère le rapprochement. Ce n'est pas cela ce qu'il y a de plus frappant ici, c'est l'expression profonde de la femme en proie à la maternité, c'est la réflexion passion-



Photo Anderson.

TITIEN.

La Belle du Titien.



Photo Alinari.

TITIEN. *La Madeleine.*

née du visage, l'appuiement de la joue contre le front de l'enfant, c'est la manière dont les bras et les mains tiennent à plein corps l'enfant contre le corps maternel. Et cette fois tout est en harmonie, le Jésus superbe blotti au giron de sa mère, et qui garde la physionomie de son âge sous un air précocement pensif, le petit Jean-Baptiste à peine aperçu, effaré, adorant, et qui complète cette composition aux belles lignes, toutes arrondies, aux volumes savamment mis à leurs plans, sur ce panneau dont la forme est un cercle presque parfait. Cette année 1510 est aussi l'année du Portrait de Jules II, le pape guerrier dont on voit une effigie presque semblable aux Offices. Une faute facilement visible m'a fait dire (au volume précédent) que mes préférences allaient au portrait des Offices, alors que c'est le portrait du Palais Pitti qui me paraît le plus beau par l'ampleur de la forme, la profondeur de l'expression. Celui des Offices serait un peu plus sec, plus nerveux (on voit les différences par les deux photographies). C'est sans doute ce qui a suggéré l'idée que le Jules II du



Photo Alinari.

TITIEN. *L'Arétin.*



Phot. Alinari.

TITIEN. *Philippe II, roi d'Espagne.*

Palais Pitti était une copie vénitienne, quoique Raphaël fût bien capable, il l'a prouvé ailleurs, de cette peinture chaleureuse et riche. Les deux portraits, pour conclure, peuvent fort bien être de sa main.

En cette année 1510, il peint encore un tableau de petites dimensions, la *Vision d'Ezéchiel*, où le Père Éternel soutenu par deux anges est à l'image d'un Jupiter entre deux amours ; l'aigle, le taureau, le lion, l'ange des quatre évangélistes servent de support au groupe apparu dans l'espace, le ciel nuageux est peuplé de têtes de chérubins légèrement perceptibles, la composition donne l'impression d'une grande chose dans son format réduit et sa minutie.

Original ou réplique, le portrait du bibliothécaire du Vatican sous Léon X, Tommaso Inghirami, savant scribe, casanier et engraissé parmi les parchemins



Photo Alinari.

TITIEN

PORTRAIT D'INCONNU,
PEUT-ÊTRE DU DUC DE NORFOLK



Photo Alinari.

TITIEN. *Le doge Luigi Cornaro.*

et les livres, semble le représenter écrivant sous la dictée de son maître Léon X. Il est boursouflé, glabre et bigle, attentif, consciencieux, vêtu d'un costume étoffé et souple, commode pour aller et venir à travers les rayons et les pupitres de la bibliothèque Vaticane. Léon X apparaît à son tour, peint entre 1517 et 1519, le visage gras et soucieux, intelligent, mais plus bourgeoisement que Jules II, avec de belles mains habiles à manier la loupe, le missel à miniatures, la sonnette d'argent. Vêtu d'une douillette en soie blanche rayée d'or, d'un camail ou aumusse en velours rouge, le bonnet pourpre enfoncé sur le crâne jusqu'aux oreilles, il est assis confortablement entre deux fonctionnaires de sa cour pontificale, le cardinal Louis de Rossi et le cardinal Jules de Médicis (plus tard Clément VII). Le caractère scruté jusqu'en ses nuances, la forme établie avec une ampleur qui l'identifie à la nature, c'est Raphaël portraitiste.

Il faut oublier un peu ce grand peintre, qui règne en maître au Palais Pitti, pour rendre justice aux artistes qui l'entourent. Il y a des qualités de vision et d'exécution de premier ordre, une observation profonde, un modelé savoureux, habile à graduer l'ombre et la lumière dans les œuvres d'Andrea del Sarto, qui sont nom-



Photo [illegible]

LORENZO LOTTO. *Les trois âges de l'homme.*

breuses dans la belle collection florentine. Un juvénile Jean-Baptiste, fier comme un héros antique, une Sainte Famille où la jeune Vierge Marie, la vieille sainte Anne, et les deux enfants, ont un aspect de vie souple, de mouvements aisés, sont des œuvres de naturel et de simplicité. Il y a une fadeur dans deux Annonciations, et un arrangement théâtral dans des réunions de saints et d'anges autour de l'Assomption de la Vierge, mais toujours le peintre garde un sens particulier de la beauté féminine. Un portrait d'homme inconnu est sèchement et curieusement découpé par le Pontormo. Bronzino est le peintre de Bianca Capello, de François et de Cosme de Médicis. La *Judith* d'Allori est une image trop vantée.

d'une fausse allure tragique, précieusement peinte en trompe-l'œil. Nous sommes au XVIIe siècle et l'école florentine va finir par les œuvres douceâtres de Carlo Dolci (1616-1686).

On ignore si la *Zingarella* en accoutrement pittoresque est de Garofalo ou de Boccacino, tous deux de l'école de Ferrare. L'école de Bologne a le Francia, le Carrache, Guido Reni, le Dominiquin, le Guerchin.



SEBASTIANO DEL PIOMBO. *Portrait d'homme.*

Venise apparaît avec Giorgio Barbarelli dit le Giorgione (1478-1511). On ne sait si l'attribution qu'on lui fait de *Moïse sauvé des eaux* est exacte. La *Nymphe poursuivie par un satyre* est une œuvre de jeunesse. Par contre, le *Concert* est une page d'une couleur chaude, d'une vie intense, d'une expression qui émeut. Il y a trois personnages vus à mi-corps : un jeune prêtre au beau visage joue du clavecin et se retourne vers un autre prêtre chauve, au visage sérieux, qui lui met la main droite sur l'épaule et tient une viole de la main gauche ; à gauche, un jeune homme, un page à longs cheveux, au chapeau à plume, qui fait songer à une femme en travesti. Les deux prêtres sont tout à l'accord qui frémit aux touches, et celui qui frappe l'instrument est vraiment admirable d'inspiration, d'enthousiasme interrogatif.

Si le Giorgione n'est représenté que par ce beau tableau, le



Photo Alinari.

SEBASTIANO DEL PIOMBO. *Martyre de sainte Agathe.*

Titien (1477-1576) qui vécut un siècle et qui a travaillé sans cesse avec une sûreté, une force croissantes, est exposé au Palais Pitti par une série d'une quinzaine de tableaux d'où l'on écartera, comme des copies, le *Mariage de sainte Catherine*, la *Bacchanale*, l'*Adoration des Bergers*, pour admirer quelques-uns de ses plus beaux portraits. D'abord la femme en robe de velours bleu, coupé de bandes noires et ramagé d'or, aux manches de velours grenat à crevés de soie blanche, celle que l'on désigne comme la *Belle du Titien* et qui est vraisemblablement le modèle de la *Vénus d'Urbin*, aux Offices, éblouissante femme à la poitrine opulente, au visage fier et doux, peut-être une magnifique courtisane élevée par l'artiste à la dignité de patricienne de la



Photo Alinari.

RUBENS

JUSTE LIPSE, GROTIUS (?), RUBENS ET SON FRÈRE

peinture. Puis, la *Madeleine* qui a peine à cacher sa nudité, à retenir l'énorme chevelure blonde répandue comme un manteau transparent sur ses appas débordants. C'est une copie de cette Madeleine, dans la collection Richelieu, que La Fontaine, en 1663, décrivait comme une « dondon grosse et grasse et fort agréable, de beaux tétons comme aux premiers jours de sa pénitence, auparavant que le jeûne ait commencé d'empiéter sur elle. Ces nouvelles pénitentes sont dangereuses et tout homme de sain entendement les fuira ». Passons devant les portraits de Vesale (?), de Thomas Mosti, très repeints, du cardinal Hippolyte de Médicis, de Constance Bentivoglio, d'Alphonse Ier, duc de Ferrare, qui n'ont pas le caractère de peinture large, de divination profonde des portraits supérieurs du Titien : du doge Luigi Cornaro, qui pourrait bien être du Tintoret et qui est une image de la vieillesse et de la finesse. Il reste trois portraits différents, qui font comprendre le profond observateur qu'était le maître de Cadore, et quelle science généreuse, ample ou retenue, il mettait au service de sa vision. Le Philippe II, roi d'Espagne, est une réplique modifiée de celui qui est au musée de Madrid et il a été donné par Titien à Cosme Ier. C'est un chef-d'œuvre



Photo Alinari.

TINTORET. *Vincenzo Zeno.*



Photo

SALVATOR ROSA. *Diogène jetant son écuelle.*

de physiologie que cette figure blème et brutale, au crâne étroit, aux yeux saillants, à la mâchoire avancée, à la barbe rare, aux pieds énormes, au corps mince et musclé, et c'est aussi un chef-d'œuvre d'apparat par le justaucorps blanc et or sur lequel est passé un autre vêtement noir à manches noir et or, le collier de la Toison d'Or, l'épée et le poignard aux gardes précieuses. Un autre portrait, d'un Inconnu, que l'on croit le duc de Norfolk, vêtu de noir, à peine un brin de dentelle au col et aux poignets, une lourde chaîne d'or bruni passée aux épaules, est une vivante et saisissante apparition. Taine y a vu un Vénitien anxieux, est parti de ce point de départ pour toutes les déductions possibles. Vénitien ou Anglais, ce sombre seigneur pâle de visage, le poing sur la hanche, est résolu et avisé, et c'est la volonté qu'exprime cette face maigre, cette bouche serrée, ces yeux au regard fixe.

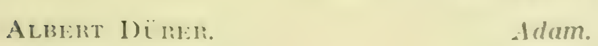


Photo Alinari

VAN DYCK — PORTRAIT DU CARDINAL GUIDO BENTIVOGLIO



Photo Alinari.



ALBERT DÜRER. *Adam.*



Photo Alinari.

ALBERT DURER. *Eve.*



Photo Alinari.

RUBENS. *Le retour des champs.*

Place maintenant à l'Arétin ! Le voici, avec sa petite tête chauve et sa large face barbue et lippue de satyre, sa corpulence drapée dans une pelisse aux revers de soie rouge qu'il tient croisée contre lui, le voici, l'œil rusé, le nez fort, brutal, cynique, aux aguets. Il est bien obligé de se reconnaître dans ce franc miroir de l'art, lorsqu'il envoie ce portrait au duc Cosme Ier, le 17 octobre 1545, mais sa lettre accuse bassement et stupidement le Titien d'avoir lésiné sur la richesse et la vérité des étoffes parce qu'il n'a pas reçu assez d'écus !

Autour du patriarche de la peinture de Venise, nombre d'artistes de la ville des Doges sont rangés : Lorenzo Lotto (1480-1554), avec les *Trois âges de l'homme* que l'on attribua au Giorgone, œuvre fine, savamment éclairée ; Sebastiano del Piombo (1485-1547), avec un très magistral portrait d'homme à barbe noire et un



Photo Alinari.

REMBRANDT — PORTRAIT DE VIEILLARD



RUBENS. — Les suites de la guerre.



Photo Alinari.

RUBENS. *Ulysse et Nausicaa.*

dramatique *Martyre de sainte Agathe*, prétexte à peindre un nu sculptural et des musculatures en mouvement ; Pàris Bordone (1500-1570), avec le portrait d'une femme diadémée, qui passe pour être la nourrice d'un Médicis, et un portrait du pape Paul III ; Jacopo Robusti, dit le Tintoret (1512-1594), avec un Vincenzo Zeno en simarre rouge ; Paolo Caliari, dit le Véronèse (1528-1588), avec des scènes de la vie du Christ, un portrait de femme, un portrait de Daniel Barbaro.

Au XVIIe siècle, l'École napolitaine a pour répondant le pittoresque Salvator Rosa (1615-1673), apte à reproduire les attitudes romaines de la *Conjuration de Catilina*, les groupes de soldats de l'*Embarquement*, les vaisseaux à l'ancre, les navires au large, les phares, les rochers de la scène des *Baigneuses*, l'allégorie de la *Paix* détruisant les armes de la guerre entre un lion et un agneau, l'anecdote de *Diogène jetant son écuelle* dans un décor d'arbres



BUONTALENTI. *Jardin Boboli.* *La Grotte.*

et de collines aux plans adroitement ménagés, une *Bataille* où se donne libre cours toute la violence de cavaliers en casques, en turbans et en cuirasses.

Les écoles étrangères ont reçu l'hospitalité au Palais Pitti. On admire ici les originaux de l'*Adam* et de l'*Eve* d'Albert Dürer, dont on peut voir des copies anciennes à Madrid et à Mayence, et que l'on croit les volets latéraux d'un grand retable non exécuté. Les deux figures n'ont pas la violence de vérité de l'*Adam* et de l'*Eve* de Van Eyck qui sont à Bruxelles, mais l'ingénuité précieuse de ces deux personnages, leur caractère de race, la pureté de leurs formes longues aux détails menus, en font deux œuvres typiques du maître de Nuremberg, qui sut rester lui-même après sa découverte de l'Italie.

Le Flamand Rubens garde aussi sa race au pays de l'Angelico, de Raphaël et du Titien. Il entre avec sa fougue habituelle, si harmonieuse, traînant après lui les horreurs de la guerre, les corps convulsés, les femmes et les enfants épouvantés, la Discorde brandissant sa torche d'incendie entre la Peste et la Famine, le dieu Mars casqué, un large glaive en main, s'arrachant aux bras de Vénus la blonde, apparition de beauté et de lumière parmi ces fureurs, et foulant aux pieds les arts et les sciences, pendant qu'une Europe couronnée, aux vêtements en désordre sous son manteau de reine, se lamente au portique de son palais. Cette belle page de 1638, toute de Rubens, est une de ses compositions les plus vives, une des plus expressives de son génie, maître de tous les mouvements et de tous les drames qu'il change en apothéoses.

Le peintre d'Anvers est aussi un poète des spectacles paisibles, comme il le prouve par le *Retour des champs*, les paysannes chargées d'herbes et de fruits, la charrette gravissant la route, le troupeau harcelé par le chien, les animaux qui paissent, la lumière dorée d'un soir de bonheur. Il agence son décor et ordonne ses



Photo Alinari.

JEAN DE BOLOGNE — L'OCÉAN

figures en noble mise en scène, ainsi qu'on le voit par la toile d'*Ulysse et Nausicaa*. Il a enfin l'aisance, la gravité, la juste compréhension du sujet qu'il représente lorsqu'il rassemble autour d'une table chargée de livres les philosophes Juste Lipse et Grotius (ou Woverius) avec Philippe Rubens, frère du peintre, qui se peint lui-même comme spectateur et répondant de la docte assemblée.

La Flandre est encore ici avec des portraits de Justus Sustermans, assez ordinaires, et un portrait de Van Dyck, d'ordre tout à fait supérieur, un des plus curieux, des plus fouillés, que le peintre ait exécutés, la figure maigre et nerveuse du cardinal Guido Bentivoglio, nonce apostolique dans les Flandres et en France, prélat aux belles mains, coquettement vêtu de soie et de dentelles, portant haut sa petite tête d'oiseau de proie.

Rembrandt ne manque pas non plus à la réunion, et son portrait d'homme rude, puissant et sage, à large barbe grisonnante, est lui aussi, à son aise, parmi les élégances et les souplesses italiennes, comme un bourgeois de Hollande qui aurait été envoyé en ambassade à Florence. Enfin, le *Philippe IV* de Velasquez galope superbement sur son cheval brun, en une réplique du tableau du musée de Madrid.

Il faut quitter le musée et Florence, non sans avoir parcouru les allées du Jardin Boboli qui déploie ses verdures libres et taillées, ses décors de grottes, ses balustrades, ses grilles, ses colonnes, ses bassins, ses fontaines, ses rocailles, derrière le Palais Pitti. Autrefois, les Esclaves de Michel-Ange étaient encastrés dans ces rochers, où l'on voit encore des dieux et des nymphes, des statues abritées par des niches, un Neptune au centre d'une vasque, un Océan entouré de figures de fleuves et de rivières au-dessus d'une vasque et parmi des jets d'eau, devant un rideau de verdure, au milieu d'un amoncellement de pots de fleurs où fleurissent toutes les couleurs et s'élaborent tous les parfums.

Les jardins Boboli donnent à emporter une dernière vision, un monde de feuillages et de fleurs, un tracé savant, un art distingué et rustique ajouté à tous les arts de cette race amoureuse de finesse et de beauté.



Phot. Alinari.

Jardin Boboli. — *La grande vasque de l'Isolotto.*



BACCHIACCA (Tapisserie d'après). — *Décembre, Janvier et Février.*

TABLES

TABLE DES ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

LE BARGELLO

GALERIE DE L'ACADÉMIE

PALAIS PITTI

JARDIN BOBOLI



Jardin Boboli. — Vasque de Neptune.



Le Palais Pitti.

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

IV. LES INNOCENTI

V. L'ANNUNZIATA

VI. SANTA MADDALENA DEI PAZZI

VII. SANTA TRINITA

VIII. SAN LORENZO

IX. LE BARGELLO

X. GALERIE DE L'ACADÉMIE

XI. LES ARAZZI

XII. PALAIS PITTI



Photo Alinari.

Luca della Robbia. — *Madone.*
(*Musée du Bargello*).



Photo Alinari

Michel-Ange. *Combat des Centaures et des Lapithes.*

TABLE DES CHAPITRES

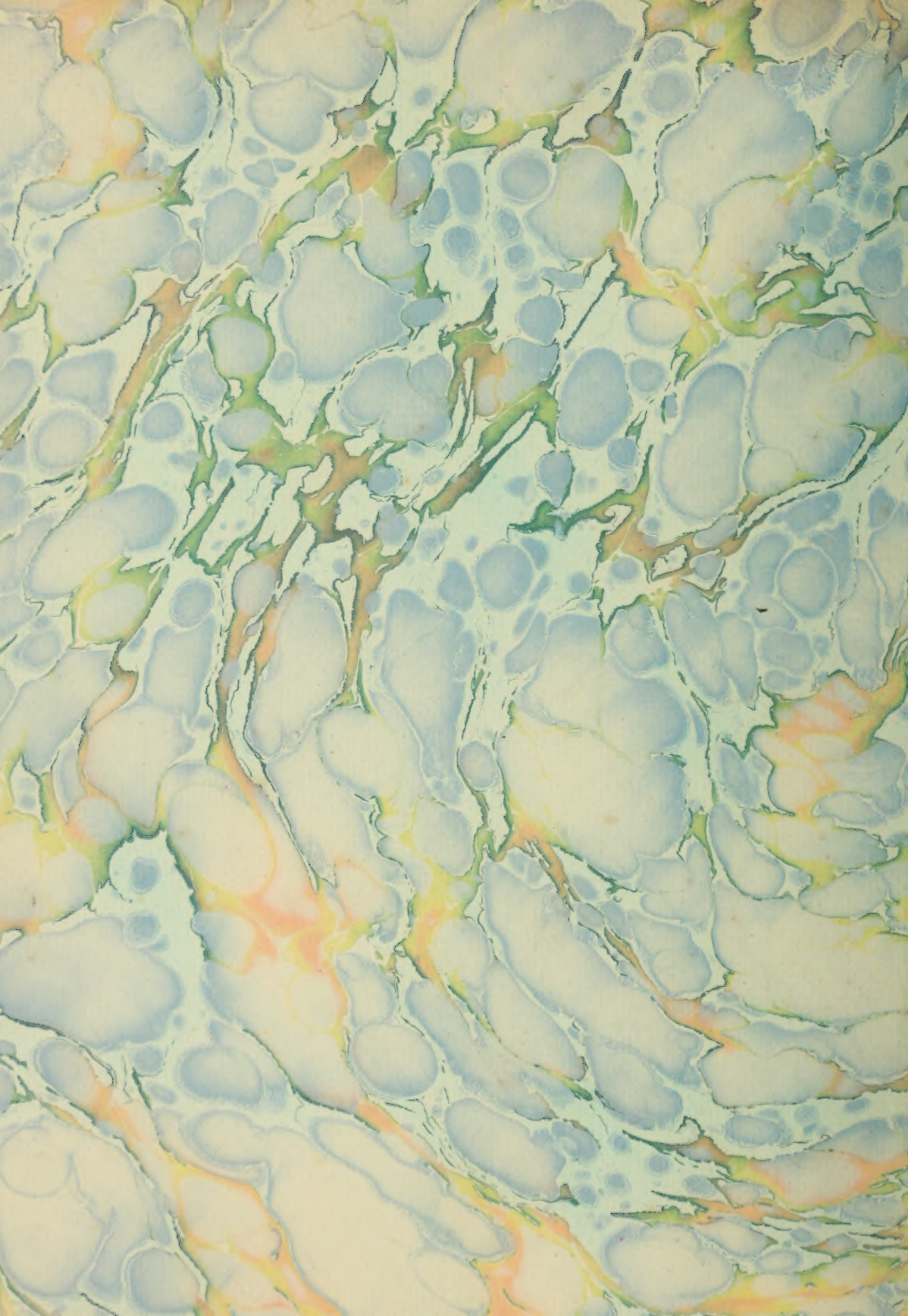


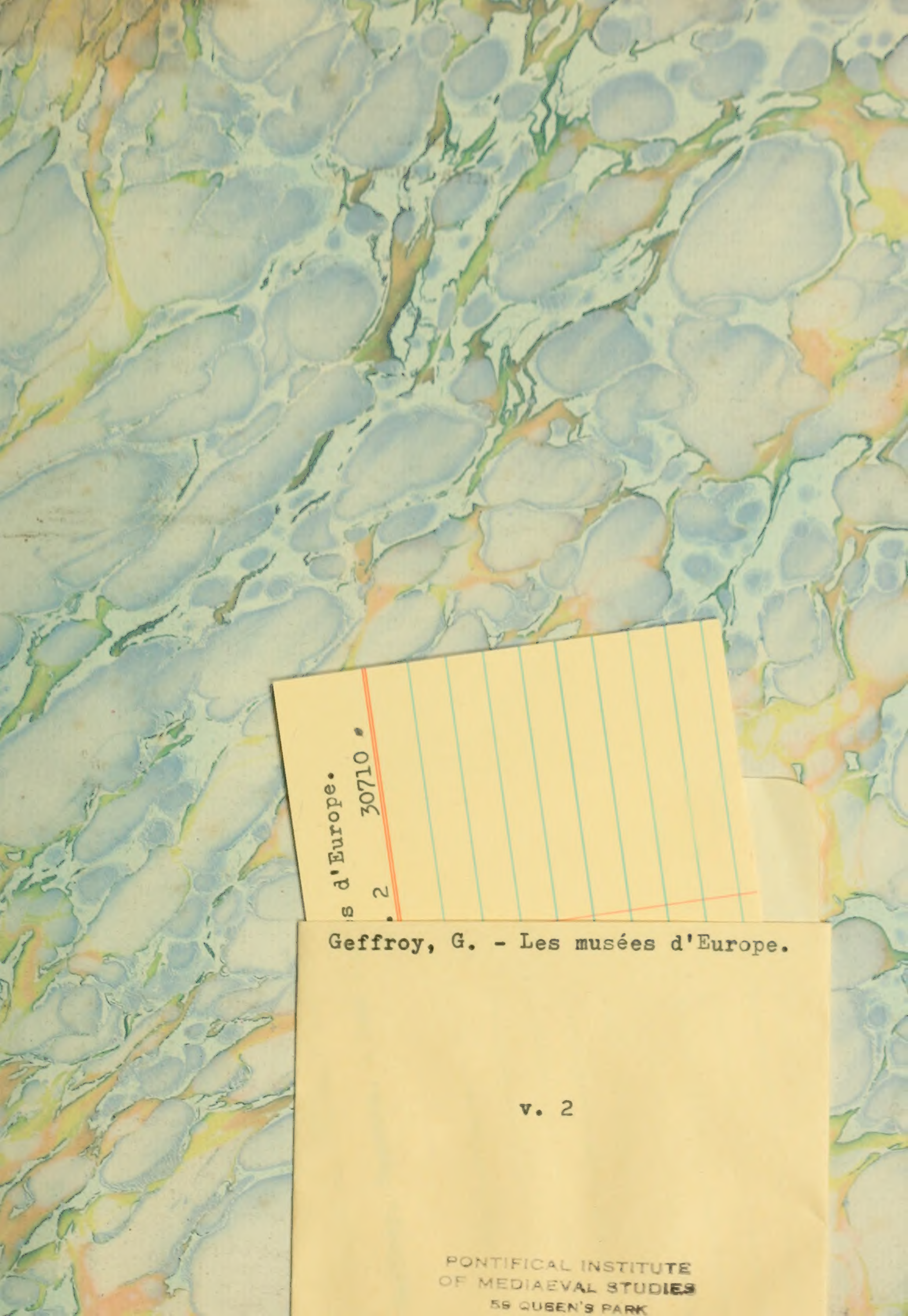
Phot. A[illegible]

Armes de Florence sur une porte du Palais Ferroni. Place Santa Trinita.

IMPRIMERIE KAPP
PARIS VANVES


SECVRITAS
A PARTA





s d'Europe.
. 2 30710

